

Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP

Faculdade de Educação

TESE DE DOUTORADO

CORPORALIDADE MUSICAL:

as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento

Jorge Luiz Schroeder

Orientadora: Prof^a Dr^a Márcia Strazzacappa Hernandez

2006

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento

Autor: Jorge Luiz Schroeder

Orientador: Profa. Dra. Márcia Strazzacappa Hernandez

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Jorge Luiz Schroeder e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 26/06/2006

Assinatura:.....

Orientador

COMISSÃO JULGADORA:

Ana Luiza Smolka_____

Eliana Ayoub_____

Esdras Rodrigues_____

Sueli Ferreira_____

2006

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

Schroeder, Jorge Luiz.
Sch75c Corporalidade musical : as marcas do corpo na música, no músico e no
instrumento / Jorge Luiz Schroeder. -- Campinas, SP: [s.n.], 2006.
Acompanha 2 CDs

Orientador : Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Música. 2. Gênero. 3. Educação. 4. Corporeidade. 5. Músicos. I.
Strazzacappa Hernandez, Márcia Maria. II. Estadual de Campinas. Faculdade
de Educação. III. Título.

06-314-BFE

Título em inglês : Musical corporality : the corporal marking on music, musician and musical instrument

Keywords : Music ; Gender ; Education ; Corporeality ; Musicians

Área de concentração : Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação : Doutor em Educação

Banca examinadora : Profa. Dra. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez (Orientadora)

Profa. Dra. Ana Luiza Bustamante Smolka

Profa. Dra. Eliana Ayoub

Prof. Dr. Esdras Rodrigues Silva

Profa. Dra. Sueli Ferreira

Data da defesa: 26/06/2006

Programa de Pós-Graduação : Educação

e-mail : schroeder@unicamp.br

Sumário

<i>Resumo/abstract</i>	vii
<i>Agradecimentos</i>	ix
<i>Dedicatória</i>	xi
<i>Epígrafe</i>	xiii
<i>Alguns comentários iniciais</i>	1
<i>Parte 1 – O corpo e a música</i>	7
1.1. Modos de ver o corpo	10
1.2. As marcas do corpo	27
<i>Parte 2 – A noção de corporalidade musical</i>	35
2.1. A contribuição do “corpo próprio”	38
2.2. A contribuição do <i>habitus</i> e do campo social.....	46
2.3. A contribuição da idéia de gêneros do discurso.....	54
<i>Parte 3 – Corporalidade musical em ação</i>	63
3.1. Baden Powell	69
3.2. Egberto Gismonti	86
3.3. Ulisses Rocha	105
3.4. André Geraissati	118
3.5. Michael Hedges	133
3.6. Codeta	146
<i>Parte 4 – Algumas observações sobre a educação musical...</i>	159
<i>Palavras finais</i>	197
<i>Referências bibliográficas</i>	201

<i>Discografia consultada</i>	206
<i>Videografia consultada</i>	208
<i>Anexos</i>	209

Resumo

Com este trabalho eu pretendi, entre outras coisas, mostrar um modo de observar a atividade artística musical que fosse capaz de servir à reflexão educacional. Observando mais atentamente o trabalho de cinco músicos prestigiados no meio musical popular (Baden Powell, Egberto Gismonti, Ulisses Rocha, André Geraissati e Michael Hedges), tentei esboçar uma noção, a da corporalidade musical, que permitisse a conjunção das muitas variáveis que entram em jogo no momento concreto da realização musical. Essa noção envolve não só as possibilidades de realização dos próprios músicos – suas facilidades e limitações – mas, também, as marcas que os diversos corpos de outros músicos historicamente cravaram nos instrumentos (neste caso o violão), nas músicas e nos modos de tocá-las. É a tentativa concreta e única de equilibrar o complexo jogo de forças resultante da interação entre essas diversas esferas de regulação das ações musicais, ou seja, no momento da execução musical, que pode fazer aparecer mais visivelmente a presença de todas essas forças motoras, cognitivas, articulares, contextuais, históricas e culturais que compõem a atividade musical.

Abstract

It was intended with this work, among other things, to demonstrate a way to observe the musical artistic activity that would be capable to serve mainly to the educational reflection. Observing more intently the work of five musicians sanctioned in the popular musical scenery (Baden Powell, Egberto Gismonti, Ulisses Rocha, André Geraissati and Michael Hedges), it was tried to sketch a concept, of musical corporeality, which allowed the conjunction of the many variables that set in at the concrete moment of the musical execution. This concept not only involves the possibilities of the execution of the musicians themselves - their abilities and limitations - but, also, the characteristics that the diverse bodies of other musicians have set historically at the instruments (in this case, the acoustic guitar), in the songs and in the different ways of performing. It is the concrete and unique attempt to balance the complex forces game resultant of the interaction between these various spheres of musical action regulations, that is, at the moment of the musical

execution, which can make the presence of all these motor forces to illustrate more visibly, cognitive, articulated, contextual, historical and cultural that compose the musical activity.

Agradecimentos

Como sempre eles são muitos. Correndo alguns riscos, resumi os agradecimentos àquelas pessoas que me ajudaram mais diretamente na confecção deste trabalho.

À Márcia Strazzacappa, orientadora e amiga que, antes de qualquer outra coisa, me colocou cara-a-cara com a vida acadêmica e estimulou minha participação na criação de projetos e eventos dentro da Faculdade de Educação. Agradeço a paciência e o respeito pelos meus andamentos.

À Eliana Ayoub, companheira de trabalho e amiga que, junto com Márcia, me proporcionou a vivência acadêmica oferecendo, gentil e humildemente, a parceria na coordenação de trabalhos e eventos muito importantes para mim. Agradeço a amizade, o respeito e o carinho.

À professora Ana Luísa Smolka, que me introduziu e conduziu (e ainda continua), gentil e carinhosamente, pelo intrincado e, para mim, surpreendente mundo intelectual e educacional. Agradeço a confiança e dedicação.

Aos companheiros do Laborarte, GPPL e os saudosos amigos da “quinta-feliz”, que me proporcionaram momentos de discussão e diversão fundamentais nesse período instável pelo qual passamos. Agradeço a amizade e o afeto.

Aos incansáveis companheiros do GEMA (Grupo de Estudo de Educação Musical e Arredores) que, sempre em equipe, enfrentamos os mais escabrosos pântanos da reflexão e ação educacional sem reclamações ou lamúrias e com muito entusiasmo. Agradeço a amizade e a dedicação.

Às minhas alunas, alunos e orientandas, que se aventuraram em terreno pantanoso com um guia incerto. Mas acho que deu certo. Agradeço a confiança.

Às minhas amigas da livraria da Editora Unicamp, Nilda Aparecida da Silva, Ana Lúcia Angelo de Andrade e Márcia Cristina Melo Silva que, muito mais que atendentes, me sugeriram livros importantes, além do esforço incansável na procura de obras de difícil acesso ou esgotadas. Agradeço a dedicação e a amizade.

Ao amigo Paulo Silva, da *Mad Guitar*, que me ajudou na busca dos violões mais adequados ao meu estudo (dentro das minhas possibilidades orçamentárias), na procura dos acessórios (raros) e na indicação dos *luthiers* que regularam meus instrumentos. Agradeço o empenho e a amizade.

Ao pessoal da Secretaria de Eventos (Seção de Comunicações e Apoio Acadêmico), Carmen Lúcia Rodrigues Arruda (Malu), Jórgias Alves Ferreira (Mike), Luciana Rodrigues e Roberta Rabello Fiolo Pozzuto, pela grande e eficiente ajuda para a realização dos eventos que timidamente propus. Agradeço a amizade e a dedicação.

Ao pessoal da secretaria da FE (Lú, Nadir, Gi e Rita), que conseguiu solucionar os piores problemas que apareceram com muita boa vontade e rapidez. Agradeço a simpatia e paciência.

Ao Márcio, da *CD Way*, pelas excelentes sugestões de CDs de violonistas e músicos em geral, e principalmente pelo empréstimo de sua coleção particular. Agradeço a amizade e a confiança.

Ao amigo Divanir, que agüentou uma “parada dura” na pressão do trabalho, durante o período do meu doutorado, assumindo uma boa parte dos serviços “extras” que tivemos que enfrentar. Agradeço a amizade.

À Sílvia Nassif, firme e incansável companheira de discussões. Na dissertação de mestrado eu me desculpava por não saber mais quais tinham sido as idéias que havia me apropriado dela. Dessa vez eu sei! Mas também peço desculpas por isso. Agradeço a paciência e o suporte.

*Dedico este trabalho à minha filha Amanda, que soube
se conformar com a minha freqüente falta de atenção,
devolvendo o afeto e o carinho que eu tanto precisava,*

à minha mãe, in memoriam,

e a meu pai, que outro dia me chamou de “herói”!!!

“O mundo é compreensível, dotado imediatamente de sentido, porque o corpo, tendo a capacidade de estar presente no exterior de si mesmo, no mundo, graças a seus sentidos e a seu cérebro, e de ser impressionado e duravelmente modificado por ele, ficou longamente (desde a origem) exposto às suas regularidades. Tendo adquirido por esse motivo um sistema de disposições ajustado a tais regularidades, o corpo se acha inclinado e apto a antecipá-las praticamente em condutas que mobilizam um conhecimento pelo corpo capaz de garantir uma compreensão prática do mundo bastante diferente do ato intencional de decifração consciente que em geral transparece na idéia de compreensão.”

“A lógica é o inconsciente de uma sociedade que inventou a lógica.”

(meditações pascalianas de Pierre Bourdieu)

Alguns comentários iniciais

Ser aprovado no exame de seleção do Programa de Pós-graduação da Faculdade de Educação da Unicamp, foi mais ou menos como se tivesse recebido uma certa quantidade de crédito em capital acadêmico que, como uma espécie de empréstimo (ou adiantamento), talvez significasse, senão a crença, pelo menos a confiança de uma instituição de ensino na possibilidade do meu êxito; talvez envolvesse até mesmo a previsão da minha permanência dentro do ramo das atividades intelectuais.

Alguns sinais possíveis de serem observados desse pequeno investimento feito sobre minha proposição de trabalho (com algumas chances de retorno) se situaram, quero crer, primeiro no projeto de pesquisa; segundo, na minha trajetória pessoal, pelo menos até o ponto em que era conhecida¹; terceiro, talvez, pela minha atitude insistente de procurar, mais uma vez, uma área de atividades e de reflexão um pouco afastada da minha, a área artística na qual me formei, o que poderia ser considerado simultaneamente um sinal de ousadia e um pedido de ajuda. Não sei ao certo se um músico com formação universitária monolítica e quase exclusivamente prática, como a minha, seria o melhor investimento. Entretanto ele foi feito, as fichas apostadas e o jogo iniciado.

Minha intenção inicial julgo ter sido um pouco diferente da de alguns outros músicos já posicionados ou em vias de se posicionar dentro da universidade. Escolhi a área da educação (incentivado pela escolha que ela também fez por mim) não tanto pela necessidade de titulação (visto ser a minha carreira funcional limitada pela exigência do ensino médio completo) – titulação no sentido de assegurar uma posição alcançada sem que tivessem sido satisfeitos todos os requisitos mínimos para conservá-la –, o que talvez justificasse uma escolha irrefletida ou apressada por uma área mais ou menos distantes em modos de conceber e atuar no mundo, ou seja, sem levar em conta aptidões ou desejos pessoais mais profundos mas apenas uma necessidade burocrática imediata ou exigência funcional iminente. Considerei necessário, para o mergulho dentro das regras acadêmicas,

¹ Havia acabado de terminar o mestrado em Educação na mesma área.

me afastar um pouco da oportunidade de continuar protegido por meus pares (quero dizer os outros músicos) que de certa forma conseguem, ainda que inseridos num campo intelectual um pouco diferente do campo artístico, erguer um tipo de reduto, talvez imaginando poderem sobreviver a contento dentro de uma instituição acadêmica camuflados numa espécie de isolamento corporativo. Ao contrário disso, arrisquei-me em território estrangeiro numa atitude tanto de afastamento do que já conhecia quanto de aproximação com o ambiente que me abrigava.

A necessidade maior, dentre outras, foi a do entendimento. Queria compreender o que fazia, qual era o meu papel como músico e professor de música (por isso a opção pela Educação) numa situação complexa como a situação social urbana de um grande centro como Campinas, irradiada para algumas comunidades e municípios próximos (sou natural de Jundiaí), no interior do estado. Percebi, durante o programa de mestrado, que o conhecimento musical sozinho não dava conta de uma dimensão nem sequer um pouquinho mais ampla do que a necessidade do “fazer” estritamente técnico (tocar, compor, analisar). Daí a busca pela reflexão de outros saberes sobre a música e sobre a situação das diversas manifestações musicais. Para a escolha, então, de um ponto de vista educacional sobre a situação política e as práticas culturais que envolvessem a música, foi um pequeno passo.

Evidentemente que, por maior que seja a minha imersão dentro desses outros vários universos (no meu caso notadamente a sociologia de Bourdieu, a filosofia da linguagem de Bakhtin e a fenomenologia da percepção de Merleau-Ponty) atrelados à educação, a apropriação que faço deles está bastante distante da compreensão que os próprios sociólogos, lingüistas e filósofos respectivamente fazem das suas respectivas áreas. Por um lado porque meu objetivo principal não é exatamente descrever a música através desses aportes, nem mesmo confirmar a validade desses vieses particulares, o sociológico, o lingüístico e o fenomenológico dentro do universo particular das manifestações musicais, mas apenas observar como parte do mundo musical (aquela parte que me cabe) reage ou interage com esses movimentos, ou melhor, se institui neles, existe com eles e se modifica por força deles (talvez também modificando-os).

Não posso e não quero negar que a intromissão num outro campo do saber distante das nossas atividades mais familiares e cotidianas cobra um preço. No meu caso particular

esse preço se mostra primeiramente na dificuldade de encontrar uma área condizente de atuação. Para a área artística, os interesses que demonstro por vezes são considerados demasiadamente “teóricos” ou “intelectuais”, suplantando o velho e bom objetivo acadêmico constituído pela construção de obras e pela subsequente reflexão sobre a feitura, procedimento mais comumente disseminado na esfera do ensino superior de música do qual eu vim.

Uma segunda dificuldade se mostrou na hora de constituir um grupo de avaliação: a banca. Independentemente de ser o trabalho qualificado ou não, o fato de abarcar algumas áreas específicas, embora fronteiriças, concorre para o relacionamento por vezes mais tenso com especialistas que, no meu caso particular, ou me fazem sentir constrangido em invadir uma área que não é a minha de modo talvez superficial demais para um conhecedor da área em questão (embora tenha estudado muito para isso) – notei, contudo, que esse sentimento pode ser recíproco em relação à música e aos não-músicos –, ou me fazem sentir excessivamente descompromissado com essas outras áreas, já que meu objeto não corresponde exatamente àqueles pesquisados por elas, a ponto de adquirir uma segurança superficial que me impulsiona perigosamente para a discussão com certa dose de arrogância (que evidentemente tento evitar a todo custo).

Fica sempre para mim a dúvida sobre qual seria realmente a disposição dos diversos estratos acadêmicos em aceitar uma dose de confluência de diversos saberes – tentando fugir do ecletismo teórico, muito comum na pesquisa sobre educação musical – como prática de pesquisa, já que freqüentemente esse processo é estimulado dentro da universidade, e em qual grau de “diluição” isso seria possível². O problema maior, no meu entender, é a efetiva falta de controle que experimentei sobre os vários resultados possíveis abertos pela empreitadas multi (ou inter, ou trans) disciplinares – é evidente que considero

² Digo isto baseado na profusão de trabalhos de pesquisa, por exemplo, sobre o ponto de vista da sociologia da música, ou psicologia da música, ou significação da música, áreas que parecem se estabelecer numa configuração mais propícia aos esquemas avaliativos institucionalizados de pesquisa mas que, para este trabalho particular, estabeleceriam uma posição de observação, um *locus* menos musical do que psicológico, sociológico e lingüístico. Afirmando novamente que o que me interessa não é saber como a música se porta em tal ou qual situação social e cultural mas, ao contrário disso, como tal ou qual situação se reflete, ou contamina, as práticas musicais.

meu trabalho como uma possibilidade realizada dessa interlocução de saberes que convergem para um fato cultural específico. O modo como procedi para a confecção deste trabalho desenha um caminho que, num certo sentido, abandona, ou pelo menos tenta abandonar, uma visão cristalizada sobre as minhas próprias atividades musicais, adquiridas por mim pela imersão nessas mesmas atividades. Também não posso e não quero negar as imensas dificuldades para fazer isto: a necessidade constante de balizamentos, através de confrontos às vezes muito fortes com pontos de vista contrários – no mínimo, diferentes; a imensa insegurança de lidar com configurações conceituais com as quais não se tem praticamente nenhuma familiaridade (como acontece algumas vezes com os músicos que submergem no mundo intelectual); a exposição ininterrupta a críticas algumas vezes violentas (por parte dos intelectuais) e passionais (por parte dos próprios músicos); a tomada de consciência do incomensurável abismo que separa a possibilidade de realização das nossas pretensões reflexivas musicais, num sentido mais amplo, da nossa total falta de preparação para realizá-las; e todas as conseqüências e desdobramentos causados, direta ou indiretamente, pela posição intelectual vulnerável sobre a qual nos colocamos para discutir o que fazemos, através de uma visão diferente da que cultivamos: vontade de desistir, receio da divulgação, vergonha da exposição, humildade excessiva, falta de sono à noite e por aí fora.

Se há um evidente exagero “literário” nas palavras acima, não deixam de ser verdadeiros os constrangimentos que sempre aparecem e quase sempre se instalam num empreendimento como este: uma tese de doutorado numa área diferente da sua. Entretanto o desafio, ao contrário de esmorecer os ânimos, pode estimular a vontade e reduplicar o empenho (exageros à parte, isto também aconteceu). Sobre este trabalho, portanto, tenho a dizer que é o produto de uma miríade de tentativas de buscas ora organizadas, ora confusas; ora direcionadas, ora difusas; ora calculadas, ora imprevisíveis; que se deram durante o período conturbado da pesquisa mas que, a despeito de um provável despreparo maior da minha parte para tal pretensioso empreendimento, consegui levar a cabo com satisfação (e, espero, com algum êxito).

Início o texto do trabalho com uma rápida discussão sobre algumas concepções encontradas a respeito da atuação do corpo na realização musical (principalmente a

execução, sob o ponto de vista artístico e educacional) que, embora auxiliem a solução e prevenção de muitos problemas físicos diretamente ligados à atividade musical não se mostram muito eficazes como modos de explicitação da própria realização musical. Num segundo momento passo a tentar sedimentar uma noção de corpo mais ampliada, que chamo de *corporalidade musical*, e que tem como característica o fato de poder se destacar da dimensão exclusivamente fisiológica e ser observada incrustada nos instrumentos e nas linguagens musicais (as marcas do corpo na música). A partir deste ponto enveredo pela demonstração factual da existência e atuação dessas que chamei de forças corporais, presentes nas várias dimensões da realização musical, num movimento de confronto ao mesmo tempo que de auxílio mútuo, que criam ondas de tensão e instabilidade constantes, somente resolvidas no tênue e efêmero momento da execução viva (incluída aqui, também, a criação), ou seja, a realização concreta da música pelo músico em seu instrumento.

Essa demonstração se dará pela análise que realizarei de cinco músicos, violonistas populares, que evoquei para ilustrar as noções que pretendo explicitar. São eles: Baden Powell, Egberto Gismonti, Ulisses Rocha, André Geraissati e Michael Hedges. Cada um à sua maneira propõe um modo particular de estabilização das forças corporais na maneira particular como realizam suas obras. Antes, porém, considero necessário recortar, ainda que sucintamente, o universo musical ao qual os cinco músicos pertencem e no qual trafegam: o da música instrumental popular. Este carrega certas características que, no meu entender, permitem distingui-lo, por exemplo, do universo também particular da música erudita européia, ou mesmo da canção popular. O recorte da música popular instrumental também facilita a constatação dos modos peculiares como cada um dos cinco músicos tratam os mesmos temas, crenças, valores, ou seja, como reelaboram os materiais e concepções presentes dentro de um mesmo campo de ação musical. Depois das análises individuais (que, evidentemente, comportam comparações entre si) completo esta fase do trabalho comentando mais algumas questões de ordem coletiva que dizem respeito às prováveis, ou supostas, interlocuções entre os cinco músicos: as atitudes e posicionamentos individuais possivelmente atrelados às situações contingenciais diferenciadas pelas quais cada um passou em momentos e em condições diferentes.

Numa próxima etapa tento refletir sobre alguns desdobramentos possíveis da noção de corporalidade musical dentro do campo da educação. Faço isso buscando redimensionar alguns procedimentos e considerações sobre a educação musical, principalmente visando a situação do ensino da música popular, que se infiltra atualmente com grande força e impacto dentro do sistema tradicional do ensino de música, tanto nos programas de formação de músicos como na educação musical da escola regular. Creio poder contribuir, assim, para a reflexão sobre as relações de ensino e aprendizagem da música frente aos novos desafios lançados pela situação social e cultural contemporânea, através da qual os educadores tentam se manter preparados para os novos desafios que se avizinham. Com as considerações finais, apenas sugiro alguns aprofundamentos possíveis, a partir destas reflexões, que não puderam ser feitos neste trabalho principalmente por demandarem outras pesquisas de igual ou maior porte que esta.

Parte 1– O corpo e a música

A declaração tão corrente sobre a música, que a coloca como uma atividade prática (tão proclamada a ponto de se tornar expressão do senso comum), expõe um dos muitos motivos pelo qual os envolvidos nestas atividades, principalmente os músicos e professores de música, se preocupam intensamente com o lado material e técnico desse ofício: o *saber fazer*. Por sua vez, a dedicação empenhada no saber fazer pode se manifestar na forma de precauções e cuidados com o corpo. Os diversos modos de tocar os instrumentos musicais ligados às variadas técnicas de digitação, respiração e movimento; as insistentes correções posturais; os exercícios especiais para o desenvolvimento e o aumento de habilidades, capacidades e resistência, tudo isso balizado pelo ideal de uma realização musical com sonoridade e articulação específicas, formam um conjunto de opções que gradualmente foram sendo sistematizadas pelos vários métodos de ensino de instrumento desde há muito tempo¹.

Pode-se dizer que o corpo dentro do âmbito da música e, principalmente, da formação dos músicos, é um assunto que sempre esteve e está presente, direta ou indiretamente. Entretanto, algo curioso acontece se nos envolvemos mais a fundo com esses estudos sobre o corpo nas atividades musicais: é possível notar que emergem várias abordagens sobre o tema que começam a se sobrepor e a contradizerem-se umas às outras. Em outras palavras, não há consenso, embora sempre se preocupem em encontrá-lo. Colocamo-nos, assim, frente a frente com uma velada disputa entre os vários modos de conhecer, conceber e intervir sobre o corpo. Por sua vez, estes vários modos de conceber o corpo, que às vezes são tomados como base dos discursos e ações pedagógicas dos músicos, transferem para a área musical as lutas que já travavam como saberes autônomos nas suas respectivas áreas de origem. Pode-se inferir, então, que as várias correntes de investigação e concepção do corpo, quando transferidas para a música, preocupam-se menos com os aspectos estritamente musicais do que com os aspectos corporais propriamente ditos. E é nessa área fronteiriça, a das concepções de corpo humano, que se

encontram as maiores divergências no estudo do corpo dentro da música, até certo ponto afastadas (por vezes totalmente independentes) das divergências de caráter mais especificamente musical.

Podemos observar que isto ocorre, dentre outros motivos (e este vai nos interessar mais de perto), principalmente pelo fato de que toda carga musical estritamente técnica ou estética do assunto é tomada pelas ciências do corpo como dado concreto. Os esforços de colaboração entre essas ciências que investigam o corpo e a reflexão musical partem geralmente da consideração de que o que é musical apresenta-se exclusivamente no seu aspecto empírico (no sentido da concretude do fenômeno), ou seja, como um evento fixo, um fato imutável, e torna-se exatamente por causa disso, indiscutível. A questão relevante nesse processo de associação de saberes passa por questões assemelhadas a, por exemplo, “como fazer para melhorar o desempenho dos músicos sem sobrecarregá-los demais fisicamente?” ou “como fazer para minimizar os desgastes e prejuízos físicos da atividade musical intensa?” E esse tipo de questão, no meu entender, quando se reduz a tentar minimizar os efeitos de uma cultura de disciplina corporal – que se instalou há algum tempo em alguns ramos das atividades musicais – esbarra em outras questões, mais de fundo, que, no entanto, não foram até agora devidamente esclarecidas nem pelos músicos nem pelos estudiosos do corpo na música².

Trabalhar com a hipótese de que esse modo de encarar a música como dado concreto pelas ciências do corpo (entre outras a fisioterapia, anatomia, e as terapias corporais) deixa algo importante de lado requer um cuidado muito especial. Temos que as ciências do corpo em muito contribuíram para que a vida útil dos músicos – que já é bastante longa comparada a outras atividades, como a dos esportistas e dos dançarinos, por exemplo – se estendesse ainda mais, ajudando a diminuir os esforços, a equilibrar os gastos de energia, a recuperar contusões e evitar lesões mais sérias, todas elas soluções de problemas até certo ponto comuns na vida dos músicos profissionais. Ainda que não

¹ Assunto investigado minuciosamente por Harnoncourt (1988 e 1993) no âmbito da música erudita, por exemplo. Ver também Arroio (2001), Cortot (1986), Fontáinha (1968) entre outros.

² Seriam questões do tipo: “até que ponto a arte da música se realiza (ou não) sob o julgo de uma disciplina corporal férrea (como as propaladas por algumas técnicas instrumentais)?” ou então “até que ponto o modo de visão estritamente corporal contamina efetivamente a realização artística musical?” Estas e outras indagações serão abordadas mais minuciosamente no decorrer do texto.

pretenda desqualificar essa grande ajuda, reitero a suposição de que, mesmo assim, algo importante está sendo deixado de fora. Algo que, contudo, parece que sempre esteve sendo procurado pelos músicos (como veremos em alguns exemplos a seguir). Algo que formulo como hipótese desta investigação e que pretendo mostrar no decorrer do texto, e que chamei inicialmente de *corporalidade musical*.

Contudo, para justificar essa minha afirmação será necessária uma observação mais atenta dos modos de intervenção das ciências do corpo nas atividades musicais, e o campo privilegiado, contudo não o único, para essa observação considero ser o da educação musical. Em primeiro lugar, por ser aquele que com maior intensidade se preocupa com os processos de formação dos músicos e de conservação e transmissão dos valores e ideais musicais o que, por consequência, o transforma no local onde se dá a busca pela dissolução dos problemas causados pela ação musical de forma mais acentuada. Em segundo lugar, mas ainda em razão do primeiro, por ser aquele campo de atividades musicais que mais tem falado e se preocupado com as questões diretamente relacionadas ao corpo e, portanto, o local onde podemos encontrar mais material dirigido ao assunto (o que dificilmente ocorreria no campo da crítica, por exemplo, ou da história – com a provável exceção de Harnoncourt). E em terceiro, porque é na educação musical que encontramos as estratégias de sistematização e, conseqüentemente, de organização e normatização de procedimentos artísticos e corporais que serão utilizados como ferramentas pedagógicas de grande potência. Estes mesmos procedimentos, fora da educação, geralmente acontecem de maneira muito mais atenuada, quero dizer, adaptados a certas condições particulares que determinam a ocorrência do evento musical e que muitas vezes enfraquecem as decisões padronizadas. No campo da educação parece ficar mais explícito o esforço de compreensão, consolidação e de generalização daquilo que, no campo artístico, ao contrário, se mostra de caráter particular, volátil e próprio de cada realização, ou de cada artista³.

Fora do âmbito da educação musical, pelo menos fora do modo como normalmente eles são considerados pela educação, os procedimentos de criação ou mesmo de execução das músicas acontecem sob o jugo de condições especiais que incluem as relações

particulares formadas entre o músico, a música, o instrumento musical e as condições particulares em que a atividade se realiza (local, público, data, tipo de acontecimento, presença ou não de outros músicos etc.). No âmbito da educação esses mesmos procedimentos musicais, que geralmente se transformam em normas de atividade ou de comportamento artístico a serem conservados e transmitidos, raramente podem ser atenuados ou modificados voluntariamente pelos aprendizes. No âmbito artístico, eles perdem essa rigidez de norma (ou melhor, ainda não a adquiriram) nem tanto como uma atitude de provável preservação da propalada “liberdade de criar” da arte, mas em nome de uma condição mesmo da existência e da ocorrência do fenômeno musical. Na educação os processos de organização e de generalização a que a atividade musical está submetida podem enrijecer as relações entre música, músico, instrumento, ambiente e momento, o que, na minha opinião, favorece a observação dos conflitos e tensões aos quais desejo me referir nesta investigação.

Um dos objetivos deste trabalho pode-se dizer que seja uma tentativa de aproximação entre o mundo artístico da música e o mundo da educação musical. Ainda que me limite às fronteiras da música popular, da música instrumental popular, do violão instrumental popular e de cinco violonistas em particular, a tentativa de aproximação continua sendo válida por reconhecer, entre outras coisas, a mútua complementaridade que os dois lados carregam. Um primeiro passo dado nessa direção será no sentido de constatar, por meio de alguns exemplos, os modos de considerar o corpo dentro do campo da educação musical. Como este não é o objetivo principal da pesquisa mas apenas uma justificativa para o seu empreendimento, não foi organizado nesta fase um *corpus* de material a ser analisado, mas unicamente uma amostragem colhida sem critérios científicos rígidos, apenas com o intuito de ilustrar algumas concepções educacionais de tratamento do corpo. Mesmo sem esgotar o montante de propostas que poderia analisar com os critérios que proponho (ou seja, incluir ou não esse “algo” musical nas propostas pedagógicas) acredito ser possível elaborar algumas considerações importantes, evidentemente não tão generalizáveis quanto talvez fosse necessário, sobre o assunto.

³ É muito comum ouvirmos entre artistas uma máxima tradicional que diz: “as regras são feitas para serem quebradas”. Ou outra: “aprendemos as técnicas de execução mas ao atuarmos, devemos esquecê-las”. Ou seja, elas evocam a fragilidade, na esfera artística, das leis da esfera educacional.

1.1. Modos de ver o corpo

As reflexões sobre as técnicas corporais na música sempre acompanharam com grande interesse, ainda que nem sempre diretamente, as investidas e “descobertas” de várias áreas das ciências que poderiam ser de algum modo utilizadas como ferramentas de conhecimento do corpo humano. Desde o paradigma biológico (com a visão anatomofisiológica do corpo, como nos fala Soares, 2004, p.54), passando pelo físico mecânico (Soares, 2002, p.42) e o termodinâmico (Soares, 2002, p.29) até as psicofisiologias do movimento e terapias corporais (como as técnicas de Pilates, Feldenkrais, Mathias Alexander, RPG, Eutonia, entre outras), pode-se afirmar que toda a movimentação do ideário científico sobre o corpo contaminou em maior ou menor grau uma parte considerável da metodologia do ensino dos instrumentos, principalmente no que diz respeito às técnicas.

É bom ressaltar que não desejo fazer aqui uma história das concepções de corpo humano presentes no campo musical, se bem que considere um empreendimento válido e necessário, mas gostaria de mostrar, em alguns exemplos esporádicos e não muito sistematizados, alguns casos de empréstimo das idéias de corpo das várias ciências e suas conseqüências na atividade musical, principalmente na educação. Antes porém, me sinto na obrigação de mostrar um sinal potente de desconforto em relação ao lugar comum que defende as manifestações musicais como sendo todas elas parte de um mesmo universal e único fenômeno da expressão humana. E este sinal vem do músico, maestro e historiador alemão Nicolaus Harnoncourt. Ainda que sob um esquema explicativo eminentemente técnico, Harnoncourt percebe claramente as limitações de tal universalidade auxiliado por sua prática bastante discutida e polêmica das “interpretações históricas” das obras do passado. Embora esse conceito possa ser contestado, e realmente o é pelos seus críticos, o que nos interessa neste autor é a sua percepção das apertadas fronteiras significativas e de realização que emergem de dentro da música erudita.

Da mesma forma que a leitura da notação ou a prática da improvisação foram submetidas a *constantes modificações, segundo o espírito da época*, a *concepção* e o *ideal sonoro* transformaram-se simultaneamente e com eles, os *instrumentos*, a *maneira de tocá-los* e até mesmo a técnica do canto. [...] Certamente, nenhum violinista do século XVII poderia, por exemplo, tocar o Concerto de Brahms, da mesma forma que um violinista que toca Brahms não é capaz de executar irrepreensivelmente uma obra difícil da literatura violinística do século XVII. Exigem-se *técnicas diferentes* num e noutro caso, e cada uma delas é igualmente difícil (Harnoncourt, 1988, p.20-21, grifos meus).

E sua preocupação com esse equívoco absolutista que paira sobre a música chega até a área da educação:

Aparentemente, sem qualquer reflexão, são utilizados na educação musical atual princípios teóricos que há cento e oitenta anos faziam sentido, mas que, hoje em dia, não se compreendem mais (Harnoncourt, 1998, p.31).

O que Nikolaus Harnoncourt parece perceber, com sua extensa prática musical e estudos musicológicos, é a íntima relação entre as manifestações musicais e as práticas corporais e possibilidades sonoras dos instrumentos. Ele demonstra, e reafirma por todo o livro, a enorme instabilidade que ronda as atividades de interpretação e execução musicais por conta dessa constatação. Muitas vezes essas atividades incluem manifestações que já não nos pertencem mais, como certas músicas do século XVII que sobreviveram apenas em registros escritos, e das quais se perderam as chaves sonoras de interpretação para ativá-las⁴. O que chama a atenção nas constatações de Harnoncourt, e que permitem inferir sua preocupação com a esfera corporal da realização musical, é o modo pelo qual ele anuncia algumas das mudanças históricas importantes no mundo da música erudita, aquelas que se deram através da alteração dos “modos de tocar”. Ele não usa o termo *corporalidade*, mas se preocupa com ela por intermédio desses “modos”. Ainda que se refira com frequência às especificidades dos instrumentos de época (um dos vértices do meu triângulo) e às possibilidades sonoras e arquitetônicas (outro vértice) das músicas anteriores ao século

⁴ Harnoncourt enfatiza a continuidade de tradições interpretativas que, por intermédio da oralidade, mantém “um alto nível de autenticidade”. “As composições de Beethoven, por exemplo, vêm sendo continuamente tocadas desde a sua primeira audição: sua tradição interpretativa remonta diretamente ao compositor.[...] As apresentações dos oratórios de Bach, realizadas por Mendelssohn, estabeleceram, em troca, um completo reinício, após muitas décadas de silêncio” (Harnoncourt, 1993, p.51).

XVIII, o terceiro ponto que ele equipara a esses dois em importância e por isso nunca deixa de mencionar é o *modo de tocar* (o terceiro vértice)⁵.

A presença determinante dos componentes sociais, culturais e históricos que envolviam a produção musical de outras épocas, assim como da nossa, que Harnoncourt se empenha em elucidar, ou seja, a idéia de que “as possibilidades de composição, da notação e da reprodução (portanto, do instrumental e da técnica de execução) eram absolutamente ideais para a música correspondente” (Harnoncourt, 1993, p.22), marca uma posição que enfatiza a flexibilização não apenas do corpo (modo de tocar, técnica de execução, nos termos do autor), mas também dos instrumentos e das linguagens, indissociáveis na construção da obra musical. Ou seja, de certo modo, considero que as minhas próprias preocupações com relação a uma visão mais ampla dos fenômenos musicais são sedimentares e fazem eco com preocupações correspondentes em outros músicos, dos quais elegi Harnoncourt como principal representante. Contudo, me distancio dele na adoção dos esquemas explicativos que com Harnoncourt se mantêm no âmbito dos preceitos técnico teóricos musicais. Do mesmo modo como considero as explicações anatomofisiológicas, as psicomotrizas e as psicossomáticas insuficientes para elucidar um fenômeno cultural, artístico, histórico e significativo complexo como a música, também considero que apenas o ponto de vista musical é insuficiente para este empreendimento.

Antes, porém, de adentrarmos na formulação das minhas hipóteses, vamos fazer uma incursão pelos outros modos de conceber as relações entre a música e o corpo humano, amparadas por esses dois paradigmas aos quais me referi antes: o anatomofisiológico e o psíquico. Ainda que essas apresentações possam parecer um tanto achatadas por reduções inapropriadas, visto que esta não é exatamente a discussão que pretendo como objetivo principal deste trabalho, tentarei explicitar o mais diretamente possível as contribuições e diferenças que me ajudaram a delinear com mais nitidez a noção de interlocução entre música, músico e instrumento, ou melhor, entre as marcas corporais presentes na música, no músico e no instrumento, que me permitiram moldar a noção de *corporalidade musical* de forma mais concreta. E o primeiro exemplo que tomo, como ilustração de um ideário

⁵ “Mesmo com relação à transformação do modo de se tocar – portanto, da técnica – não se pode falar de um ‘progresso’; ela se adapta sempre perfeitamente, como os instrumentos, às exigências de seu tempo”

anatomofisiológico bastante difundido no ensino de instrumentos, é a proposta para o ensino de piano de José Alberto Kaplan.

Numa frase já no início de seu livro, Kaplan mostra com clareza qual caminho há de propor para o ensino do piano:

Em trabalhos anteriores, procurei demonstrar [...] a necessidade inadiável de fundamentar o ensino do piano, não no empiro-subjetivismo imperantes, e sim em *bases científicas*, isto é, nos dados objetivos que nos podem proporcionar aqueles ramos do saber que, como *a Anatomia, a Fisiologia, a Física e a Psicologia, especialmente a Aprendizagem Motora, deveriam ser os pilares de sustentação do processo de ensino-aprendizagem dos instrumentos musicais* (Kaplan, 1997, p.13, grifos meus).

Ainda que não acredite que a atividade de tocar piano ou qualquer outro instrumento possa vir a se tornar uma ciência, como diz em seguida no texto, Kaplan propõe que as bases de sustentação de tais atividades sejam científicas, provindas dessas áreas enumeradas. Assim a utilização de outras ciências se mostra explícita e fica mais fácil traçar um paralelo entre o que diz Kaplan e o que diz Carmen Soares sobre os empréstimos de concepções e conceitos das várias ciências para observar o corpo humano nas suas várias atividades⁶. Nesse sentido, pode-se dizer que Kaplan se mantém dentro de uma proposta científica de observação do corpo originalmente instituída por volta do século XIX, tendo como balizas as concepções anatomofisiológicas implementadas na época, mas com um acréscimo importante da Psicologia (sobre a qual comentarei mais a frente). Interessa-nos, contudo, saber um pouco mais sobre o modo como esses recursos científicos se configuram

(Harnoncourt, 1988, p.21).

⁶ Carmen Soares explica que a legitimação das ciências como base e fundamento das formas de ver e agir sobre o mundo (e a forma biológica de ver e agir sobre o corpo) se estabeleceram concomitante com a formação da sociedade burguesa: “Esta abordagem de ciência, calcada nos princípios da observação, experimentação e comparação, é aquela que realizou, ao longo dos séculos XVII a XIX, aquilo que poderíamos chamar de uma naturalização dos fatos sociais, criando um ‘social biologizado’. Nesse processo de (re)construção da sociedade, o homem, um ser que se humaniza pelas relações sociais que estabelece, passa a ocupar o centro de criação desta nova sociedade. Porém passa a ser explicado e definido nos limites biológicos. É o homem biológico e não o homem antropológico o centro da nova sociedade” (Soares, 2004, p.7). Quanto à influência das ciências físicas, Soares complementa: “Já na segunda metade do século XIX predomina nos estudos do corpo o chamado modelo energético proposto pela termodinâmica” (Soares, 2002, p.29). E ainda: “Em relação a estudos sobre o equilíbrio estático e dinâmico do ser humano, Amoros [coronel espanhol deportado para a França e figura fundamental no desenvolvimento da Ginástica Francesa] conseguiu estabelecer importantes princípios, baseado em conhecimentos sobre as leis gerais da mecânica” (Soares, 2002, p.42).

na sua proposta pedagógica. Isto fica bastante claro num dos apêndices que acrescenta ao livro: “Fatores que influenciam a velocidade do movimento” (Kaplan, 1997, p.104 e ss.). Aí ele enumera três fatores que influenciam decisivamente na velocidade com que é possível realizar um trecho qualquer de música no piano:

a imagem clara do objetivo a ser alcançado;

sua direção (do movimento);

as alavancas ósseas utilizadas.

Com esses três pontos é possível identificar um encontro de orientações científicas, todas elas devidamente fundamentadas, sendo a primeira de ordem mental (imaginar o que se quer), a segunda de ordem espaço-temporal (a direção pretendida) e a terceira de ordem fisio-mecânica (as alavancas ósseas). Uma proposta de conciliação entre três aspectos de um mesmo fenômeno aparentemente fornece a solução para um problema bastante comum no meio musical erudito, meio no qual trafega o próprio Kaplan e ao qual se destina seu livro⁷: o problema da habilidade digital dos pianistas. Entretanto, no desdobramento subsequente desses pontos é possível observar com mais detalhamento o ideário corporal e artístico que compõem seu modo de conceber a própria atividade musical. Sobre a necessidade de uma “imagem clara do objetivo a ser alcançado”, Kaplan nos explica que “tocamos tanto mais rapidamente quanto com maior velocidade conseguimos pensar!” (Kaplan, 1997, p.104).

Embora não pretenda esmiuçar demais esse ideário que Kaplan carrega, é possível puxar pelo menos um fio que mostra indícios da permanência de um valor aparentemente constituído a partir da Idade Média, segundo Warnke, pelo qual se afirma a inferioridade do trabalho corporal em comparação com o trabalho mental dentro do âmbito das artes:

Chamava-se “livre” (*liberalis*), a “arte” (*ars*) que fosse digna de um homem livre, portanto, a que não fosse exercida por meio do trabalho físico nem em

⁷ No livro é possível obter algumas informações elogiosas sobre a formação artística e intelectual do autor, numa tentativa de legitimar seus ensinamentos como sendo de grande valor e originalidade para a educação musical como um todo.

vista de uma remuneração; a que fosse exercida por prazer desinteressado (Warnke, 2001, p.65).

Conta-nos Warnke também que, por volta dos séculos XIV e XV alguns dos grandes artistas das cortes orientavam projetos que eram executados por seus discípulos e aprendizes, de modo que o artista não precisasse sujar as mãos nas tintas. Ao artista era destinado apenas o trabalho mental e intelectual da produção das idéias pictóricas (no caso dos pintores) ou musicais (que neste caso cabiam aos compositores e maestros). Isso se devia à ascensão que os artistas podiam galgar nas cortes, chegando ao recebimento de títulos de nobreza. Neste caso particular de conquista, os artistas adentravam num âmbito de valores em que “um nobre não devia mais trabalhar artesanalmente” (Warnke, 2001, p.231), o que os obrigava a se desviarem, na medida do possível, da face artesanal da atividade artística.

Não é muito difícil interligar esse fato histórico estudado por Warnke com a afirmação de Kaplan quando diz que “tocamos tanto mais rapidamente quanto com maior velocidade conseguimos pensar”. Pode-se considerar esta uma tentativa de sobrepor o trabalho mental, e portanto intelectual, ao meramente mecânico e digital, na ânsia de valorizar uma atividade caracteristicamente “apenas” prática, como a de tocar um instrumento, por meio da afirmação da necessidade de um esforço mental (e intelectual) complexo e constante, funcionando ininterruptamente na ordenação e articulação de cada movimento mínimo. Em várias outras passagens do livro, Kaplan reforça a hegemonia da atividade mental sobre a atividade motora no estudo da música, como por exemplo:

Existe uma pronunciada tendência de muitos professores e alunos de piano em valorizar demais o aspecto motor da execução, por ser o movimento a parte visível do processo. Como já foi expresso, o *movimento* é a manifestação periférica de um processo que se origina e é controlado pelo cérebro e o sistema nervoso central. Deve-se, portanto, salientar que as realizações motoras, como é o caso da aprendizagem instrumental, são do tipo *perceptivo-motor*, incluindo forte carga de componentes de caráter cognitivo (Kaplan, 1997, p.31, grifos do autor).

Ainda outro:

Ao contrário do que comumente sucede, os professores de piano deveriam estar mais preocupados em “treinar” a mente dos seus jovens discípulos que em fortalecer a musculatura dos dedos (Kaplan, 1997, p.37).

Um outro ponto que nos interessa de perto é sobre aquilo que “fica de fora” da sua proposta de ensino, e que pode ser resumido a apenas uma frase de seu livro (ainda que essa idéia esteja diluída por todo o texto e seja uma de suas bases reflexivas):

Como vimos anteriormente [...], o problema essencial que se apresenta ao executante no piano é o *controle* e a *coordenação* dos variados *movimentos* através dos quais, acionando as teclas do instrumento, procura interpretar, isto é, dar vida ao código musical impresso na partitura (Kaplan, 1997, p.29, grifos do autor).

Com este “dar vida ao código musical...” ele posiciona toda a sua proposta de ensino na direção da música para o corpo, mantendo o ideal musical como antecessor e guia da organização corporal do aluno. Isto quer dizer, no meu entender, que todo o esforço de compreender o corpo e seus mecanismos de funcionamento se faz em função da realização de um “código musical” preestabelecido e “impresso na partitura”. Uma lei, no sentido de De Certeau, a ser obedecida, e portanto praticamente indiscutível.

Gostaria de tentar explicitar um pouco mais essa referência a Michel De Certeau e a sua noção de lei. As leis a que se refere são colocadas como integrantes das práticas escriturísticas, instituídas e praticadas, numa primeira instância, como formas de divisão e dominação de alguns grupos por outros nas interações de forças sociais. Mas não apenas isto. De Certeau considera este fato (a instituição e cumprimento das leis) como um modo fundamental de agregação social, como uma esfera na qual o reconhecimento e a obediência identificam e protegem seus membros, ou seus súditos, ainda que deles o grupo dominante se aproveite. Tidas como um corte profundo na tradição oral da transmissão do conhecimento, da formação de hierarquias e na construção de uma concepção mítica da existência, a escritura, do modo como De Certeau a aborda, se coloca como um novo meio de organização social, como uma outra estratégia de poder a ser exercida:

Este poder, essencialmente escriturístico, não contesta apenas o privilégio do “nascimento”, ou seja, da nobreza: ele define o código da promoção sócio-econômica e domina, controla ou seleciona segundo suas normas todos aqueles que não possuem esse domínio da linguagem. A escritura se torna um princípio de hierarquização social que privilegia, ontem o burguês, hoje o tecnocrata (De Certeau, 1994, p.230).

E como consequência da passagem de um poder sagrado (sustentado por uma forma oral de transmissão, que exigia a decodificação dos seus enunciados sagrados, aqueles enunciados que vinham de um locutor único ao qual se devia obediência) para um poder técnico (sustentado por uma forma escriturística de organização e transmissão de leis, construída através de conhecimento técnico, que exige também a obediência, mas que passa a afirmar seu valor pela competência), os modos imperativos de dominação desses poderes também se alteram.

Esta mutação histórica não transforma toda a organização que estrutura uma sociedade pela escritura. Inaugura um outro modo de usá-la. Um novo modo de usar a linguagem. Um funcionamento diferente (De Certeau, 1994, p.230).

E este novo modo de uso da linguagem diz respeito ao “trabalho, quase imemorial, que se esforça por colocar o corpo (social e/ou individual) sob a lei de uma escritura” (De Certeau, 1994, p.230). Para que a dominação aconteça de modo efetivo se faz necessária a escrita da lei não apenas no papel em branco, mas principalmente no próprio corpo que a ela deve se subjugar: exige-se a *incorporação* das leis. Para que esta incorporação se dê, a instituição jurídica do Estado moderno cria mecanismos de inscrição, instrumentos de escrita que se destinam aos corpos de seus subordinados. Os corpos acabam por serem moldados através desses instrumentos, a que ficam submetidos dentro de uma determinada área social, nas formas de punição ou recompensa:

Ontem, o punhal de sílex ou a agulha. Hoje, a aparelhagem que vai desde o cassetete do policial até às algemas e ao box do acusado. Esses instrumentos compõem uma série de objetos destinados a gravar a força da lei sobre seu súdito, tatuá-lo para fazer dele uma demonstração da regra, produzir uma “cópia” que torna a norma legível (De Certeau, 1994, p.232).

Corpos que, como já foi dito antes, a despeito de tornarem-se suportes do texto da lei, por ela também devem ser reconhecidos e protegidos.

Desse modo, quando considere a frase de Kaplan como proveniente de uma concepção de corpo nos moldes da obediência a uma lei escriturística, representada neste caso pela partitura. O que quero salientar é que, a despeito da opressão corporal de uma lei preestabelecida (e que Kaplan parece estar em pleno acordo), essa mesma modelagem que oprime, se for bem feita (naturalmente nos termos que ele mesmo propõe), pode

transformar um aluno em um pianista, ou melhor ainda, em um músico: categoria socialmente reconhecida que coloca sob proteção da mesma lei que os modelou, os corpos por ela modelados. De certa maneira, o ideário da escritura nos corpos se acha presente na proposta educacional de Kaplan mais intensamente no momento em que ele aponta toda a responsabilidade pelo processo de aquisição, ou não, da habilidade musical na direção do corpo e da mente do aluno. Não encontrei em seu livro praticamente nenhuma frase onde as próprias leis musicais pareçam ser questionadas.

Mas ainda é preciso ressaltar um outro ponto importante nesta discussão, que também já mencionei anteriormente, e que se refere à inclusão que Kaplan faz, entre as ciências que sugere como auxiliares, da Psicologia. Contaremos mais uma vez com o auxílio do texto de De Certeau para cotejarmos as mudanças históricas das concepções de corpo e de domínio sobre os corpos com a proposta de ensino de piano de Kaplan. E o que De Certeau nos informa agora é que, durante o longo período histórico em que se tentou isolar o corpo individual “para que se tornasse a unidade básica de uma sociedade, após um tempo de transição onde aparecia como uma miniaturização da ordem política ou celeste” (De Certeau, 1994, p.234), acontece concomitantemente uma mudança no modo de inquiri-lo e regulá-lo sob a força das leis:

Ocorre uma mudança dos postulados sócio-culturais, quando a unidade de referência progressivamente deixa de ser o corpo social para tornar-se o corpo individual, e quando o reino de uma política *jurídica* começa a ser sucedido pelo reino de uma política *médica*, da representação, da gestão e do bem-estar dos indivíduos (De Certeau, 1994, p.234, grifos do autor).

Ou seja, na mesma medida em que as ordens sociais, os saberes e os conhecimentos acumulados eram redirecionados em nome de estratégias de dominação de alguns grupos sociais pelos outros calcadas na competência técnica da fabricação das leis, os modos de consideração e atuação sobre os corpos também precisaram mudar. Ao corpo indiferente, coletivo, oprimido pelas ferramentas da ordem e da punição, genéricas e padronizantes, de contornos duros (não adaptáveis aos variados tipos de corpos e não preparadas para certas reações adversas à imposição das marcas escriturísticas), contrapôs-se o corpo psico-biológico, individualizado, no qual cada modo específico de reação à inscrição “legal” levaria a uma adaptação do próprio instrumento, ou faria surgir um novo. A flexibilização

da instrumentalidade utilizada para a imposição de obediência se dá como resposta dialética à idéia dos corpos individualizados. Em face de uma operação jurídica, digamos, binária (lei e instrumento) que se apodera de corpos considerados homogêneos para marcá-los, surge a operação médica que considera três condicionantes do sistema, quais sejam:

...de uma parte, um modelo ou “ficção”, isto é, um *texto*; de outra parte, os instrumentos de sua aplicação ou de sua escritura, isto é, *instrumentos*; enfim, o material que é ao mesmo tempo suporte e encarnação do modelo, isto é, uma natureza, essencialmente uma *carne* que a escritura transforma em *corpo*. Por meio de instrumentos, conformar um corpo àquilo que lhe define um discurso social, tal é o movimento (De Certeau, 1994, p.237, grifos do autor).

Numa interpretação possível das idéias de De Certeau sobre as leis sociais, temos então que a “carne” (face biológica) torna-se “corpo” (face social) por intermédio da escritura ao qual se submete e que o define como tal. Nesta nova atualização escriturística dos processos de dominação entram em funcionamento os limites biológicos do corpo. Cada indivíduo é levado em conta, cada reação contra ou a favor passa a ser considerada de modo que a dominação se faça mais eficiente. Ela amplia e aprofunda seu olhar sobre as pessoas que submete a suas regras como se as olhasse com uma lente de aumento: não enxerga mais uma massa humana homogênea tachada como povo, mas consegue observar e estudar indivíduos particulares, fazendo desse estudo o meio de aperfeiçoamento de seu instrumental de intervenção (e de proteção). Não generaliza mais os meios, generaliza a intenção.

Disso tudo poderíamos supor que, quando Kaplan inclui a Psicologia entre as ciências de base para a construção de um ensino científico do piano, isto poderia advir da necessidade de conformar o caráter genérico da lei musical ao caráter particular dos corpos dos alunos, configurando um exemplo da tendência de atualizar a passagem da “fase jurídica” para a “fase médica” de concepção de dominação de dentro da educação musical. Entretanto, ao contrário disto, tenho a impressão de que esta inclusão apresenta-se mais como uma justificativa para a defesa da fase mental/intelectual da atividade musical (em detrimento da fase manual e física) ao qual Kaplan parece se apegar, do que como uma tentativa de flexibilizar os procedimentos pedagógicos individualizando-os.

No sentido em que De Certeau coloca o movimento de escriturística corporal, acredito que Kaplan ratifica a lei (musical da partitura), isola e endurece o instrumento (o piano, sob vários aspectos, imutável) e fragmenta o corpo, não apenas decompondo em partes, mas enfatizando a hegemonia da parte mental/intelectual sobre a fisiológica/motora. Kaplan, de certo modo, atualiza o ferramental de abordagem do corpo na música, aprofundando a visão anatomofisiológica e esboçando uma participação mais efetiva da Psicologia (ciência que ele utiliza mais como reforço ideológico de um processo que continua, em seus fundamentos básicos, fisiológico-mecânico⁸), mas não muda o procedimento.

Evidentemente é possível encontrar muitos outros exemplos desse tipo de procedimento que observei em Kaplan⁹. Interpreto que o grande investimento que ele faz no sentido de buscar uma estratégia educacional e corporal “nova” para o ensino da música se deva aos prováveis fracassos demonstrados pela grande diferença entre o número de alunos que procura os cursos de música e o número desses alunos que se torna músico, mesmo que não profissional. A democratização do acesso aos cursos de música não garantiu a formação musical dos alunos. E parece que Kaplan percebeu isso, caminhou no sentido de uma mudança, mas não estabeleceu os novos paradigmas que se faziam necessários para a inclusão do ensino de música no ideário “médico” (individual) das concepções do corpo. Esta mudança, no entanto, poderemos analisar em outro local.

Antes, porém, devo fazer um adendo sobre algumas propostas mais específicas para o ensino do violão, já que este é o instrumento da minha abordagem. Seguindo este mesmo ideário que Kaplan, na minha opinião, esclarece com muita propriedade temos, entre outras, a proposta educacional de Henrique Pinto. Embora ele não tenha formulado suas propostas de trabalho numa pesquisa acadêmica, como faz Kaplan, considereei pertinente abordar suas idéias pedagógicas principalmente por serem formuladas com base na sua extensa

⁸ Ainda que professe a superioridade da mente, o que quero salientar é que com a sua proposta, Kaplan não chega a indicar a dissolução dos modelos genéricos de corpo para o ensino. Continua, embora com esse novo adendo da Psicologia, se baseando em generalizações provindas do paradigma anatomo-mecânico de funcionamento do corpo, transportando apenas a origem desse funcionamento para o cérebro.

⁹ Como Cortot (1986), Fontaínha (1968), Casella (1985) etc. Ainda que cada um deles mantenha alguma particularidade, sob os mais importantes aspectos (a submissão da mecânica corporal ao pensamento – ou ao “espírito”, como menciona Casella (1985, p.98) – e a falta de ferramentas afastadas ou diferentes das que propõe a anatomofisiologia) eles se mostram semelhantes.

experiência como professor de violão. Aliás, um dos professores de muita influência, a partir da década de 1980, na formação de uma geração de violonistas em grande atividade atualmente¹⁰, que parece ter reformulado toda a sua proposta de ensino a partir de um problema particular (uma tendinite por excesso de trabalho¹¹), tendo como fundamento principal o “conceito de relaxamento”:

Uma das preocupações no estudo de qualquer instrumento e, particularmente, em *nosso* instrumento [o violão], é o princípio que regerá o relaxamento necessário para podermos executar qualquer obra com liberdade muscular; isto é, usar o mínimo de esforço para se obter o maior rendimento na movimentação (Pinto, 2001, p.13).

O “conceito de relaxamento” tem um sentido amplo, não é somente o afrouxar da musculatura, mas sim o funcionamento de todo complexo psicológico e fisiológico, como uma engrenagem, em que todas as peças tenham um encaixe perfeito e o funcionamento de um relógio preciso (Pinto, 2001, p.15).

Estes dois exemplos devem ser suficientes para que possamos inferir a utilização do ideário mecanicista para a concepção do funcionamento do corpo (“mínimo esforço para se obter o maior rendimento...”, “...encaixe perfeito...funcionamento de um relógio preciso”). Ainda que seu projeto obtenha resultados positivos no sentido de evitar lesões maiores para os alunos, não devemos esquecer que este modo de conceber o corpo se encaminha para um tipo de realização artístico/musical específica, para a busca de uma sonoridade e de um resultado articular (no sentido musical e muscular) previamente idealizado e consensualmente considerado adequado para a realização de um tipo de linguagem musical particular: a música erudita. Este é o universo pelo qual Henrique Pinto trafega. Ainda que possamos observar músicos eruditos tocando também música popular (como acontece inclusive com o próprio Henrique Pinto, com seu grupo Violão Câmara Trio, que toca arranjos também de música popular), um ouvido atento e familiarizado poderia perceber

¹⁰ Como Jardel Caetano e Cristina Azuma, dentre outros.

¹¹ “Foi através da música de câmara que passou a ter senso de profissionalismo. Dividia o seu tempo entre dar aulas e os concertos, viajando muito em apresentações pelo Brasil. O trabalho intenso lhe causou uma tendinite, e ele teve que parar por algum tempo. Neste período aproveitou para procurar saídas, buscando um toque relaxado e um repertório adequado. Achou formas para qual cada aluno pode vir a corresponder, descobrindo uma didática que em muito teve de experiência pessoal” (Revista de divulgação Violão Intercâmbio, nº8, ano II – nov/dez de 1994, p.11).

que o modo de tocar é tendenciosamente “erudito”, a concepção do tocar e de como reorganizar a música popular, no caso, continua sendo, na esmagadora maioria das vezes, erudita.¹² Em todo caso, restringindo as observações para a proposta pedagógica de Henrique Pinto, não tenho muitas dúvidas de que ela se aproxima do ideário anatomofisiológico de concepção mecânica do funcionamento do corpo humano, do qual Kaplan também faz parte¹³.

Como exemplo de realização mais efetiva da individualização dos modos de interpretar e interceder sobre o corpo humano, encontramos uma outra proposta educacional na música: a da educadora argentina Violeta Hemsy de Gainza. Particularmente em seu livro “Estudos de psicopedagogia musical” (Gainza, 1998) a sua proposição de mudança de paradigma corporal fica mais clara. Em primeiro lugar, pela adoção da Eutonia¹⁴ como proposta de tratamento corporal; e em segundo, pela utilização da psicologia como fundamentação de sua proposta educacional (e não apenas como justificativa para sobrepor a mente ao corpo, como fez Kaplan). Temos que um outro passo importante para a elucidação de alguns problemas educacionais da música é dado aqui. Entretanto, alguma coisa ainda continua fora das investigações de Gainza.

Uma primeira frase de seu livro pode abrir a discussão:

Dizíamos que a anomalia a nível [sic] musical é sintoma de algo que funciona mal dentro da gente e não precisamente a música (Gainza, 1998, p.63).

¹² Apenas para citar alguns exemplos, sugiro a audição dos CDs do grupo Maogani, principalmente *Cordas Cruzadas* e *Maogani: quarteto de violões*, e suas versões eruditizadas de música popular. Outro exemplo é o grupo Quaternaglia, no CD *Presença*, em que tocam temas de Milton Nascimento rearranjados como “Sweet mineira sobre temas de Milton Nascimento”, ou ainda na adaptação da trilha de cinema de Tom Jobim, “Crônica da casa assassina”. Um último exemplo curioso é do quarteto de guitarras elétricas Kroma, no CD *Kroma: quarteto de guitarras*, em que tocam não apenas música popular rearranjada como também música erudita adaptada para o grupo (como a conhecida “Eine Kleine Nachtmusik” de Mozart, ou as “Seis danças Búlgaras” da coletânea Mikrokosmos, do compositor Béla Bartók).

¹³ Um outro exemplo mais recente ainda poderia ser citado dentro deste mesmo ideário, que é o caso dos estudos de Lage, Borém, Benda e Moraes (2002) sobre a *performance* musical, em que sugerem a aproximação com as teorias da Aprendizagem Motora desenvolvida pela Escola de Educação Física Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais).

¹⁴ Terapia de reeducação corporal criada por Gerda Alexander (1933-1980) que se utiliza como fundamentação a interação entre princípios da cinesiologia e da fisiologia postural, muito usada por músicos para a conscientização e sensibilização corporais como auxílio no tratamento e na prevenção de lesões.

Aqui já podemos perceber uma carga de proteção com relação à música quando Gainza sugere o deslocamento das causas das “anomalias musicais” para a pessoa. É possível inferir apenas por essa frase que ela também não pretende questionar as “leis” musicais, o que realmente se confirma no transcurso do livro. Vejamos mais outro exemplo:

Quando uma pessoa se encontra em crise, observamos que, freqüentemente, o bloqueio afetivo é acompanhado de um bloqueio físico, a ponto de já não se saber o que é que está mais tenso: se é o corpo que impede que a música passe ou se é o espírito que impede que o corpo se comunique. Na realidade, ambos os aspectos estão intimamente relacionados (Gainza, 1998, p.72).

Nesta citação acima também não se cogita o problema estar na própria música, melhor dizendo, nas relações do aluno com um certo tipo de música que Gainza certamente objetiva fazê-lo tocar. Ela diagnostica os problemas sempre no aluno, como se não se pudesse invocar um problema na música, e parte para a tentativa de solução apontando diretamente para esse pólo. Ainda no mesmo livro Gainza enumera rapidamente seus objetivos musicais e pedagógicos da seguinte maneira:

Tratarei de explicar brevemente alguns dos procedimentos que uso para ajudar os futuros intérpretes e executantes a obter melhores resultados no que diz respeito à qualidade e à quantidade de som, bem como a obter velocidade e resistência com o mínimo de esforço e maior grau de participação (Gainza, 1998, p.129).

E ainda:

O principal problema na execução pianística consiste – como na maior parte dos instrumentos – em aumentar a destreza dos dedos (motricidade fina), enquanto o corpo, aparentemente passivo, mantém um tônus ótimo que permite a livre circulação da energia desde e entre os três principais pontos de apoio (pés-chão, ísquios-cadeira, dedos-teclado) (Gainza, 1998, p.130).

Neste ponto podemos observar a semelhança entre os objetivos que Gainza elege como alvos de sua pedagogia e os de Kaplan. Os dois se encontram num mesmo universo técnico erudito musical partilhando, portanto, de um mesmo ideal de realização. Contudo, com o auxílio da Eutonia e da Psicologia (principalmente aquela que trata do somatismo), Gainza vai, no meu entender, um tanto além de Kaplan no que diz respeito ao processo de individualização das estratégias de ensino. Para Gainza, as leis continuam fixas, o

instrumento musical também, mas os instrumentos pedagógicos, os modos de moldar os corpos dos alunos às essas leis musicais, são muito mais flexíveis e dependem de uma aprofundada análise psicopedagógica dos limites e facilidades de cada aluno, em cada problema que ele apresenta.

Talvez não seja exagerado afirmar que, enquanto Kaplan responsabiliza a falta de domínio mental do aluno sobre seu corpo biológico – este, em princípio, propício a desenvolver quaisquer habilidades – pelas dificuldades que eventualmente venha a enfrentar, e sugere que, gerenciado pela mente, o treinamento do domínio mental da motricidade por meio da concentração poderia solucionar os entraves das atividades pianísticas, Gainza concebe os problemas musicais como indicadores de problemas psicológicos. Para ela o diagnóstico de distúrbios psíquicos pode transparecer de modo mais contundente nas atividades musicais, nos problemas musicais observáveis, que exigiriam, então, um tratamento terapêutico mais amplo. Resolvido o conflito pessoal (segundo o que é possível inferir de seu texto, mas que ela não afirma textualmente), resolvido estaria o problema musical.

Volto a lembrar que não estou refutando o grande avanço que Gainza ou Kaplan representam na educação musical, cada um a seu tempo. É claro que muitos dos entraves musicais de muitos alunos de instrumento poderiam advir de entraves psíquicos que se refletem diretamente no comportamento corporal, ou de problemas de domínio sensório motor, como sugere Kaplan, o que certamente evidenciaria a utilidade de diagnósticos mais completos e atentos dos alunos e um melhor direcionamento nas possíveis soluções dos problemas. O que desejo é sugerir, na medida do possível, uma outra área de interpretação das atividades instrumentais e discutir a possibilidade de alguns desses entraves se localizarem exatamente na relação dos alunos com a música. Não necessariamente do ponto de vista dos bloqueios psíquicos, mas do ponto de vista do estranhamento ou da incompreensão significativa do que se está fazendo.

A busca por uma interpretação apenas corporal, tanto psíquica quanto motora, dos problemas musicais, ainda que leve a uma ampliação muito bem vinda das possibilidades de diagnóstico e busca de soluções, no meu entender não dá conta de parte importante desses problemas somente porque às vezes os obscurece do ponto de vista musical. E isto

acontece, arrisco dizer, por causa da adoção integral (seja ela intencional ou não) dos modos de conceber, observar e intervir no corpo que são desenvolvidos pelas ciências que tentam esclarecê-lo sob o julgo de outros objetivos. Essas ciências muitas vezes elegem como alvo e modelo um corpo por elas mesmas construído, concebido, decomposto e analisado nas suas posturas, mecanismos de articulação, formas de circulação de energias, disposições musculares, constituição óssea etc., e, portanto, abstrato. Ou seja, parece-me que o paradigma anatomofisiológico corporal não é suficiente para esclarecer algumas características que os corpos assumem, especialmente na atividade de tocar, que se diferenciam talvez não em termos de funcionamento biológico/físico/químico, mas em termos de significação no ato de produzir música. Ainda que esses estudos anatomofisiológicos do corpo estejam num nível bastante aprofundado de observação, percebo que, atualmente, mesmo com a presença de alguns caminhos promissores (como, por exemplo, os revelados por Gainza), muitos trabalhos continuam empenhados em aprofundar ainda mais as investigações, demonstrando que algo ainda não foi suficientemente aprofundado nessas ciências do corpo para explicar satisfatoriamente os fenômenos musicais. E muitas outras áreas acabam sendo evocadas como auxiliares na busca de respostas, como a corporeidade filosófica¹⁵, a expressão corporal¹⁶, a consciência corporal¹⁷, a epistemologia construtivista piagetiana¹⁸, a aprendizagem motora¹⁹, a neurologia²⁰, entre outras.

Reforçando novamente a grande contribuição que esse tipo de pesquisa traz para a compreensão do corpo nas atividades musicais, gostaria de salientar contudo que, metodologicamente falando, corre-se sempre o risco de importar para a música a visão de corpo já pré-formulada pelas ciências que dele fazem seu objeto principal, sugerindo soluções aplicadas com êxito nos seus respectivos campos de pesquisa, ou pelo menos, refazendo nos músicos as estratégias já conhecidas e aplicadas com relativo sucesso em outras situações. Muitos dos casos por mim averiguados, ainda que alguns cheguem a levar

¹⁵ Por exemplo, Martins (2003), Pederiva (2003), ambos usando a fenomenologia de Merleau-Ponty.

¹⁶ Por exemplo, Trindade (2003).

¹⁷ Por exemplo, Silva (2003).

¹⁸ Por exemplo, Freitas (2003).

¹⁹ Por exemplo, Lage et. all. (2002).

²⁰ Por exemplo, Jourdain (1998), embora este não seja um trabalho de técnica musical.

em conta o questionamento das leis musicais, se equivalem metodologicamente quando colocam suas preocupações prioritariamente no corpo, considerando-o veículo privilegiado da música, esquecendo-se que o músico incorpora uma série de concepções e valores, um modelo de compreensão da música, enfim, assume um modo de perceber, interpretar e atuar no mundo musical que inclui a linguagem musical que ele “fala”, o instrumento com o qual ele “fala” e a situação em que está “falando”. Mesmo aqueles trabalhos que questionam o conteúdo musical na relação do aluno com o instrumento²¹, acabam por parecer procurar um estado pré-musical da pedagogia (normalmente associado a termos como invenção, improvisação ou criatividade, e que muitas vezes acho que querem dizer “espontaneísmo”) que prepare os alunos para a Música, com *m* maiúsculo, sem as agruras da imposição de uma linguagem definida (erudito, popular, *jazz* etc.), supondo que a opção por quaisquer linguagens musicais poderá ser feita, sem problemas, no futuro pelo próprio aluno²².

Equilibrar a flexibilidade de adaptação entre os três vértices de um triângulo imaginário, formado pelo músico, pela música e pelo instrumento, é a minha meta. Para isso não será preciso criar ou inventar, ou mesmo descobrir, um novo método de investigação. No meu entender, basta olharmos para a música feita e executada pelos músicos, manchadas com as suas falhas, titubeios, indecisões momentâneas, mas também coloridas pelas soluções pessoais provindas de processos de ressignificação dos sentidos coletivos consensuais (que por vezes voltam a se tornar coletivas quando incorporadas a certas obras musicais de modo quase definitivo²³), pelas habilidades expressivas que cada um coloca em ação quando toca. Para mim é assim que a música aparece, assim que ela existe: num jogo de forças em constante procura de equilíbrio, que se mostra sempre oscilante, abalado pelo próprio movimento que dá vida ao que se escuta como resultado. Músico, música e instrumento degladiam-se ao mesmo tempo em que se auxiliam mutuamente num fluxo de atração e repulsão contínuo, no qual cada um expõe suas dificuldades e suas facilidades num ímpeto de domínio da situação. É claro que tudo isso,

²¹ Particularmente Silva (2003) e Freitas (2003)

²² Na parte 4 irei discutir as implicações desse ideal na educação musical.

²³ Lembro-me, apenas de passagem, da introdução de flauta da música “Ponteio”, de Edu Lobo, que, feita como arranjo introdutório por Hermeto Pascoal, passou a integrar a obra e constar de muitas das suas versões posteriores. Outro exemplo é a introdução de “Upa neguinho”, também de Edu Lobo e Gianfrancesco

dito dessa forma mais, digamos, poética dá apenas uma idéia muito vaga do que considero ser esse complexo instável da realização musical. E é esse complexo que tentarei, de agora em diante, apresentar.

1.2. As marcas do corpo

Ainda que tenha explicitado até agora o que a noção de corporalidade musical *não é*, faz-se necessário explanar o que ela *é*. A imagem de um triângulo de relações onde temos em seus vértices as três forças que julgo entrarem em ação em toda realização musical, provindas do músico, da música e do instrumento, resolve apenas em parte a questão. De um lado este triângulo de equilíbrio difícil e instável não se sustenta somente sobre seus três vértices; ele deve ser inserido numa situação particular (a realização musical) para que a instabilidade da luta das três forças se equilibre, ainda que precariamente, na concretude de uma realização musical específica e única para que possa ser observada. Penso que somente numa situação particular e concreta é possível ver a corporalidade musical em ação.

De outro lado, para que haja luta de forças é preciso que as forças se equiparem, além da necessidade de uma arena. Ainda que o triângulo seja uma figura aceitável como esquema imagético desta situação, o jogo de forças que assim se estabelece exige um princípio gerador comum para que o jogo seja dado numa mesma esfera e caiba todo ele na figura do triângulo. E esse princípio gerador considero ser a corporalidade, no sentido não apenas da presença do corpo físico, mas a corporalidade ampliada suficientemente para incluir também as suas marcas. Podemos então tomar esta expressão como significando um conjunto de qualidades advindas da condição do corpo, como aparece no dicionário²⁴, tanto quanto os decalques que o corpo deixa como rastros nos objetos e nas produções simbólicas. Por isso, considerando a corporalidade um princípio gerador, é preciso que ela esteja presente nos três agentes da ação, ou seja, nos três vértices do triângulo.

Guarnieri, elaborada por César Camargo Mariano para a interpretação de Elis Regina, que se tornou também parte integrante da obra.

²⁴ “Corporalidade: mesmo que corporeidade. Natureza material, materialidade. Corporeidade: qualidade, propriedade do que é corpóreo; corporalidade.” (Houaiss, 2001, p.844)

Não é difícil reconhecer a corporalidade do músico – alvo principal deste trabalho até agora – visto ser ele o “corpo” propriamente dito presente no sistema. O assunto se complica um pouco quando miramos os instrumentos musicais e a própria música. Mas nem tanto. As marcas corporais se estabelecem no instrumento – neste caso específico irei falar exclusivamente do violão – por meio da sua arquitetura, nas suas medidas e proporções estabelecidas, no formato especial daquelas áreas determinadas onde ele toca e se apóia no corpo humano (e onde o corpo se apóia). Para que isso aconteça os construtores dos instrumentos precisam levar em conta as dimensões do corpo humano, suas articulações e posturas. Os violões assemelham-se, do modo como os concebo aqui, aos instrumentos de escritura nos corpos a que se refere De Certeau:

Esses objetos feitos para apertar, endireitar, cortar, abrir ou encerrar corpos se expõem em vitrinas fantásticas: ferros ou aços brilhantes, madeiras compactas, cifras sólidas e abstratas alinhadas como caracteres de imprensa, instrumentos curvos ou direitos, envoltivos ou contundentes, que esboçam os movimentos de uma justiça suspensa e moldam já partes de corpos que se hão de marcar, mas ainda estão ausentes. Entre as leis que mudam e seres vivos que vão passando, as galerias desses instrumentos estáveis pontuam o espaço, formam redes de nervuras, remetendo de um lado ao corpo simbólico e, de outro, aos seres de carne e osso (De Certeau, 1994, p.233).

O autor configura uma situação, um universo social no qual ao mesmo tempo em que identifica e protege seus agentes, hierarquiza e vigia-os sob o jugo de normas determinadas. Considero que no mundo musical, como parte do mundo social, a situação se repete mais ou menos independentemente do modo de manifestação observado. Elaboram-se procedimentos que identifiquem seus participantes e os organizem em funções mais ou menos específicas e hierarquizadas (mestres em comando, funções de habilidades específicas, auxiliares e espécies de figurantes circunstanciais, de modo geral). Dentro dessas fronteiras se ajustam os instrumentos que moldam ou desenvolvem as habilidades dos corpos, que estabelecem uma ponte estreita entre funções específicas nas manifestações e o caráter e os potenciais físicos dos seus participantes (algo como sobriedade/impulsividade, introversão/extroversão de um lado, resistência, agilidade, controle de outro).

Com a madeira fixada num desenho curvo e sólido que deve se assentar sobre pontos de apoio específicos demarcados no corpo do músico, o violão se impõe como um

veículo de uma prática que se perpetua através das suas medidas, das suas arestas e dos modos como ele se emaranha em corpos diferentes. Assim como nos fala De Certeau sobre os instrumentos da lei, o violão já pressupõe o corpo que irá envolvê-lo, ele carrega um molde de como deve ser sustentado, ou suportado. Mais ainda, o violão tenta impor, junto com os modos tradicionais e legítimos de tocá-lo, os gêneros de músicas que dele irão se originar, ou para os quais ele está preparado, sendo depositário de intenções artísticas que surgem junto com o estabelecimento de linguagens musicais que o configuram como veículo, ou seja, sendo agente de uma lei. A mesma que o atrai para uma tradição e para uma sistematização. Portanto, as marcas do corpo que se fixam na madeira do violão são marcas de *alguns* corpos que lhe serviram e servem de modelo. A distância entre as cordas, por exemplo, remete diretamente ao diâmetro dos dedos; o tamanho das casas, à abertura articular da mão e ao comprimento dos dedos; o raio das curvaturas do corpo do violão, à circunferência da perna do músico e à curvatura da sua coluna e assim por diante. Tudo isso atrelado ao modo correto de apoiá-lo (os três pontos de apoio ensinados na tradição erudita: coxa da perna esquerda, peito e antebraço direito, no caso do aluno destro, e a inversão especular, se o aluno for canhoto), aos modos corretos de manipulá-lo, ao tamanho e curvatura das unhas mais adequado ao toque das cordas, à postura do complexo bacia/coluna e ao relaxamento dos dedos de ambas as mãos, ao ângulo adequado dos cotovelos e posição dos polegares, ao modo de visualizar o braço do violão e familiarizar-se com a relação entre as casas, as cordas e as notas que ele emite etc. Isto pressupõe um corpo adequado não apenas nas suas medidas mas principalmente nas suas possibilidades de adaptação e de flexibilização. Todos os violonistas devem realizar as escalas, os arpejos, as pestanas, as aberturas e contrações, as alternâncias e continuidades de movimentos de modo semelhante, apoiados a um certo ideal de sonoridade, de volume e densidade de som, de timbre mais ou menos estabelecido de antemão, menos pelas indicações da partitura e mais pelas interpretações apropriadas que se fazem delas (não sem controvérsias praticamente insolúveis).

O leitor pode atestar, com o que foi escrito até agora, a dificuldade em separar o que é marca no instrumento e o que é marca da lei. A ligação entre elas é íntima e praticamente indissolúvel. No entanto, freqüentemente surgem músicos que conseguem realizar, em parte ou totalmente, esses ideais incrustados nos instrumentos e nas músicas e se tornam

modelos de realização a serem seguidos. Normalmente esses músicos, do ponto de vista da corporalidade musical, se mostram muito próximos do amálgama corpóreo e expressivo (possibilidades físicas de realização sonora) idealizado gradativamente através de uma rede de concepções e de atuações musicais, contraditoriamente sempre viva e sempre móvel, que vai tentando impor e manter uma situação de estabilidade a despeito de cada nova alteração (ora suave ora abrupta) nos seus preceitos básicos que surge através das músicas concretas, realizadas. Em outras palavras, as leis não podem confrontar todos os desvios de conduta, mesmo porque, no caso específico da atividade musical, muitos deles provém de esforços para se enquadrar a elas e não para escapar. Muitos músicos se esquivam das dificuldades impostas realizando os mesmos ideais de modos, digamos, alternativos que, ao contrário de confrontá-las, fortalece enriquecendo-as com maiores possibilidades de meios de realização.

Cada aparecimento de músicos que elaboram novas propostas, seja para realizar a lei musical a seu modo, seja para forçar uma alteração da lei para a sua inclusão individual, deflagra novas e às vezes acirradas discussões, quase sempre sobre as possibilidades ou não de incluí-las (as propostas) como um novo adendo “legal” legítimo – isso inclui tanto a área artística quanto a educacional e a da construção dos instrumentos. Ainda que a incorporação de novos preceitos às concepções tradicionais e hegemônicas possa ser muito mais demorada do que seria conveniente para os novos criadores, modificações são sempre necessárias para que a inclusão de novos hábitos nas velhas leis mantenham a autoridade ainda nas mesmas condições de estabilidade anteriores. Mas há que se fazer uma ressalva importante. Pensar que a música erudita, por exemplo, embora demonstre ter um nível de normatização aparentemente muito mais elevado do que os outros gêneros ou linguagens, possa ser mais opressora ou impositiva do que a música popular, por exemplo, é no mínimo um equívoco tão grande quanto pensar que as manifestações populares possuem um grau maior de liberdade de expressão. Do ponto de vista das obrigações, tanto a música popular sofre fortes restrições, no que diz respeito às fronteiras de identificação que cada gênero particular de manifestação elabora, quanto a música erudita goza de liberdade de expressão num nível de elaboração individual plenamente identificado e até mesmo requisitado pelos seus participantes.

O que quero ressaltar é que as leis, aos quais se refere De Certeau, não devem ser consideradas apenas nas suas condições de opressão e submissão. Pelo menos quando as incluímos como condições sociais e culturais de existência. É através delas que o indivíduo se individualiza, ou seja, que se torna um membro conhecido e reconhecido da sociedade a que pertence e nos domínios sob os quais circula. Veremos esse assunto de maneira mais aprofundada ao discutirmos as contribuições de outras noções para o estabelecimento da idéia de corporalidade musical que proponho. Por enquanto basta acrescentar a situação particular que a instituição de leis propicia e os níveis de liberdade que ela oferta (mais do que isso, necessita) para quem delas participa.

Quanto às marcas corporais presentes nas músicas, isto é um pouco mais difícil de ver à olho nu, pelo menos mais do que as imposições materiais presentes no violão. Entretanto, a música, em seus diversos gêneros de manifestação, também impõe condições bem concretas para a sua realização. Estas vão desde a necessidade de habilidades especiais (como velocidade ou agilidade extremas) até concepções complexas de articulação do material musical (como padrões harmônicos e melódicos específicos)²⁵. Somente dentro de um certo registro sonoro, tornado padrão de qualidade e instituído por práticas musicais específicas, é que se pode detectar com mais nitidez as nuances que acabam por distanciar em maior ou menor grau as variadas maneiras de tocar e conceber a música. Um exemplo dessas distâncias, que podem ser muito grandes em gêneros bem próximos, é o relato de José Ramos Tinhorão sobre a tentativa de Carlos Lira organizar um espetáculo de samba com dois sambistas do morro definitivamente frustrada por motivos de divergência na concepção de samba. Vejamos o relato nas suas próprias palavras:

²⁵ Um exemplo recente e significativo da interlocução entre modos distintos de articular melodicamente uma mesma música pôde ser visto no espetáculo produzido em homenagem ao violonista Paulinho Nogueira, “De coração para coração”, recentemente apresentado na televisão (TV Cultura 03/02/2006, recentemente lançado em DVD). Num dos números apresentados os violonistas Yamandú Costa e Arismar do Espírito Santo se juntaram para tocar a música “Manhã de carnaval”, uma das prediletas de Paulinho. Na troca de funções (um fazendo o acompanhamento e o outro tocando a melodia ou improvisando) foi possível perceber a diferença entre as trajetórias musicais de cada um dos violonistas, as diferenças entre seus sotaques musicais, por assim dizer. Yamandú com seus solos rápidos e espasmódicos de clara influência das milongas gaúchas, das habaneras e guarânias fronteiriças, além de um certo toque do chorinho e uma proximidade com o violão flamenco; Arismar também com velocidade equivalente entretanto mais afeito às linhas mais líricas de influência jazzística, cheias de dissonâncias e sobreposições de acordes (quando o acompanhamento faz um acorde e o solista improvisa sobre material melódico provindo de outro acorde e entra em choque harmônico com o acompanhamento acentuando a presença das dissonâncias).

Ao empunhar o violão juntamente com os dois compositores de origem popular [Cartola e Nelson Cavaquinho], Carlos Lira [representante do movimento da bossa nova] descobriu que, apesar de todo o seu desejo de colaboração, eles não falavam a mesma linguagem musical. Os acordes compactos à base de dissonâncias do violão bossa nova não se casavam com a baixaria [linhas melódicas feitas no registro mais grave do instrumento] do violão de Cartola, e muito menos com a quase percussão do de Nelson Cavaquinho, que beliscava as cordas de seu instrumento numa acentuação rítmica das tônicas absolutamente pessoal (Tinhorão, 1998, p.315-316).

Isto significa que mesmo nos gêneros aparentemente mais livres e espontâneos de manifestação musical as regras não deixam de estar presentes. Em alguns casos, regras muito mais rígidas do que na própria música erudita (que equivocadamente leva a fama de ser o gênero mais intransigente em relação às liberdades pessoais dos músicos). São regras que sem muitos pudores moldam os corpos e as mentes (para usar uma dicotomia do senso comum com que não concordo) dentro de padrões apropriados de tocar e criar músicas. Evidentemente que para moldar corpos e mentes numa atividade prática como a música é necessário que se estabeleça um padrão corporal e mental como modelo. Ainda que esses padrões (eles variam muito conforme as regiões do mundo musical por onde se queira trafegar) sejam muitas vezes idealizados sobre abstrações do corpo e da atitude humanas dos músicos, não tenho dúvidas em afirmar que se baseiam em presenças concretas de corpos de músicos, ainda que possam aparecer fragmentados e remontados tal qual o monstro do dr. Frankenstein (“os dedos de fulano”, “a potência sonora de sicrano”, “a resistência e relaxamento de beltrano” etc.). Ou seja, se as músicas foram criadas e ouvidas, se os instrumentos foram construídos e tocados, se estes se tornaram exemplos de procedimento musical foi porque os ideais musicais de alguma forma se concretizaram, se não no todo, pelo menos em parte. Discussões acaloradas podem ser desencadeadas por críticos na eleição daqueles músicos que seriam os ícones de cada gênero de música, mas que os nomes surgirão, isso eu não tenho nenhuma dúvida.

Portanto, se marcas corporais se instalaram no instrumento e nas linguagens musicais, não necessariamente coincidentes²⁶, estabelece-se um confronto direto entre essas

²⁶ Embora De Certeau demonstre um grau profundo de fusão entre objetivos e meios (leis e instrumentos de escritura) da dominação jurídica ou médica, é possível constatar um grau muito inferior na esfera musical. Isto porque os instrumentos a que se refere o autor são criados exclusivamente para a escritura corporal, enquanto que os instrumentos musicais não só moldam os corpos mas realizam a música, de modo que a

exigências encravadas em cada um desses dois pólos e as possibilidades reais de realização que carregam os músicos. Estabelecer o equilíbrio entre essas forças de coerção e os limites das possibilidades é a condição principal para a realização musical, seja ela qual for, seja em que situação for.

Eu só precisaria tentar mostrar ocasiões concretas em que isto acontece, nas formas únicas e singulares em que isto acontece. Para isso utilizarei, numa próxima etapa, das realizações musicais de cinco músicos especiais que, no meu entender, demonstram de modo claro algumas condições e soluções do envolvimento perigoso e instável com o equilíbrio de forças corporais atuando sobre suas obras. Pretendo enfatizar, através da análise, alguns dos aspectos que fundamentam as formas especiais e particulares com que cada um deles realiza suas músicas. A partir daí será possível iniciar então a discussão sobre os aspectos educacionais que podem advir de tal concepção das atividades musicais.

Antes disso, no entanto, considero necessário ainda um maior aprofundamento da noção de *corporalidade musical* tendo em vista uma maior nitidez, pelo menos tanto quanto possível, das relações entre o músico e a situação musical, artística e social em que se acha inserido. Pretendo comentar resumidamente a ajuda de outros conceitos e noções que foram fundamentais para a elaboração deste modo de perceber e interpretar o fenômeno musical de um ponto de vista corporal.

duplicidade e simultaneidade de funções proporciona uma situação um tanto diferenciada que cria um grau mesmo que mínimo de independência entre a mecânica instrumental e as intenções musicais. A divergência que se estabelece entre os vários padrões de qualidade de execução ou criação oriundos dessas fontes variadas de exigências dá origem às instabilidades que cada músico é obrigado então a regular tendo em conta as suas próprias possibilidades de atuação.

Parte 2 – A noção de corporalidade musical

Conquanto eu insista bastante na expressão “corporalidade musical” é bom deixar claro que não pretendo criar com ela necessariamente um conceito, mas apenas, e aos poucos, estabilizar uma noção que considero fundamental para o entendimento dos fenômenos musicais, pelo menos os que eu analisei, de uma forma mais abrangente. A expressão e a idéia que ela carrega, entretanto, não vieram sozinhas, não foram criadas apenas com a pura e simples intenção de tentar resolver os problemas da compreensão do corpo dentro do âmbito musical. A corporalidade musical é o resultado de uma tentativa de integrar outras noções e conceitos, elaboradas em outras áreas do pensamento reflexivo, e transferi-las para a área da música. Melhor ainda, posso dizer que ela é o fruto da apropriação (a partir de um local definido: a educação musical) de três outras noções que, aproveitando a proximidade existente entre elas, parecem poder elucidar aquilo que já estava de certo modo sendo buscado na reflexão sobre a educação musical. São noções sobre as quais me baseei para tecer uma concepção, na minha opinião includente, das atividades musicais. Elas se originam de princípios explicativos desenvolvidos na filosofia fenomenológica, na sociologia reflexiva e na filosofia da linguagem sobre a atuação do corpo na existência humana e se mostram completamente adequadas ao empreendimento de explicar aquilo que de mais particular e especial, e também mais oculto e complexo, se faz presente na realização musical. Ainda que os princípios teóricos de cada uma dessas noções por mim apropriadas se sustentem sobre bases epistemológicas diferenciadas (no caso de Merleau-Ponty, até em confronto), julgo manterem um alto grau de proximidade quando reestruturam, cada uma à sua maneira, as concepções de corpo humano enfocando principalmente a dissolução de dicotomias cristalizadas em muito do pensamento científico sobre o corpo – tais como corpo e alma, emoção e cognição, fisiológico e psicológico, cultura e natureza, indivíduo e sociedade etc¹.

¹ O próprio Pierre Bourdieu faz uma ressalva à Merleau-Ponty quando faz a crítica à filosofia fenomenológica: “Cumpra então retomar a análise da presença no mundo, historicizando-o, ou seja, suscitando a questão da construção social das estruturas ou dos esquemas empregados pelo agente para

Da fenomenologia de Merleau-Ponty vêm as idéias sobre o “corpo próprio”; da sociologia de Pierre Bourdieu, a noção de *habitus* e sua relação íntima com a idéia de campo social; e da filosofia da linguagem de Mikhail Bakhtin, a integração entre os gêneros de discurso e o estilo. A partir dessas noções foi possível deslindar, pelo menos em parte, o enorme emaranhado que se mostra na reflexão sobre a realização musical e suas conseqüências diretas na educação. Isto não aconteceu exatamente para resolver algum problema, visto que os problemas de ordem técnica e de execução (preocupações maiores da educação musical tradicional), assuntos para os quais se recorre mais comumente à pesquisa sobre o corpo, me parecem estarem sendo constatados e solucionados satisfatoriamente conforme os modelos de interpretação e de atuação oferecidos pelas várias ciências do corpo que se debruçam sobre a área musical (pelo menos no âmbito da instrução), como vimos anteriormente.² O que se pretende aqui é elaborar um outro modo de perceber e interpretar, e também de agir sobre a questão da presença do corpo dentro da música.

Sob o risco de me repetir, não me furto da oportunidade de reafirmar que tento não reduzir a presença do corpo apenas ao fato mais óbvio da execução musical – as questões técnicas e os problemas das lesões – mas constatá-la como fundamento de todo o processo musical, desde a constituição de linguagens musicais específicas até a modelagem dos instrumentos. Em todas essas fases cruciais da concretização musical afirmo encontrarmos a presença, senão do próprio corpo, de fortes marcas corporais que, tão específicas e particulares quanto os inúmeros corpos que as instituíram, se impõem como padrões estruturados (e estruturantes) a serem absorvidos, como regras do jogo (no sentido bourdiano) a ser jogado. Apenas na observação atenta do confronto entre a presença impositiva dessas marcas (e evidentemente os vários tipos de reações contra elas) e os

construir o mundo (questão excluída tanto por uma antropologia transcendental de tipo kantiano como por uma eidética à maneira de Husserl e Schütz e, nessa linha, pela etnometodologia ou mesmo pela análise, aliás muitíssimo esclarecedora, de Merleau-Ponty)” (Bourdieu, 2001, p.179 e ss.). Em outras palavras, no meu entender, Bourdieu parece considerar que a análise fenomenológica esclarece os modos de ver o mundo de um campo específico. Limitanto, portanto, essa visão dentro de seus limites fronteiriços, é possível considerar as grandes contribuições de Merleau-Ponty.

² Ver a Parte 1 – O corpo e a música, neste trabalho.

limites e habilidades do músico que toca é que julgo possível propor um modo distinto de perceber e avaliar uma execução musical particular, na sua realização concreta e única³.

Com a exposição clara dos confrontos entre possibilidades e imposições talvez seja possível retomar de modo um pouco mais profundo e minucioso a prática do ensino musical e as reflexões que já vêm sendo feitas sobre o assunto. Ainda que músicos continuem sendo formados nos vários gêneros de manifestação musical, as tentativas de sistematizar e escolarizar grande parte desses gêneros (normalmente não-escolares), que ultimamente têm aumentando em velocidade rápida (e o exemplo mais notável é o da música popular), muitas vezes acabam por não levar em conta exatamente as particularidades de inúmeras linguagens e gêneros musicais que exigem percepções, concepções e atitudes muitas vezes avessas a um padrão de concepção musical único, freqüentemente pretendido pela sistematização escolar – por conta de uma visão universalista e sacralizante que ronda a escolarização da música⁴.

Ainda que o embate entre as características corporais exigidas pelas linguagens musicais, pelos instrumentos nas suas formas sistematizadas de toque, e aquelas existentes no próprio músico não seja muito fácil de visualizar ou determinar – levando em conta que quando a realização musical acontece, um equilíbrio ainda que instável e tenso foi estabelecido e concretizado entre todas essas forças – penso ser possível pelo menos mostrar a sua existência através dos indícios sutis que alguns músicos deixam transparecer em suas execuções.⁵ Creio que até mesmo para os músicos não seja muito fácil explicar o

³ A questão da *criação* musical passa a ser subsumida, daqui por diante, à atividade de *execução*. Isto porque estou considerando o momento da exposição, da realização concreta das obras musicais, além de fundamental (fundador da obra), o momento da qual a criação é totalmente dependente e que sem ele a obra não existe em termos sociais. Por isso, todo o processo de *criação* musical passa a ficar incorporado à *execução*, mesmo porque em muitos casos que analisaremos mais à frente a execução literalmente cria ou recria a obra, tanto modificando-a quanto instaurando-a no momento mesmo da execução (como na improvisação parcial ou total).

⁴ Veremos na parte 4 que a visão escolar da música se ressentia de um passado atrelado a uma linguagem específica, histórica e geograficamente determinada (a da música erudita européia), centrada na escrita e numa concepção técnica desenvolvida de um modo bastante particular e no entanto universalizado e imposto como único plausível para todo o universo musical.

⁵ Nas partituras das obras desses músicos também é possível detectar indícios do equilíbrio alcançado em cada situação particular. Entretanto, na escrita musical as pistas se tornam muito mais nubladas do que nos registros das execuções pelo fato, dentre outras tantas dificuldades, da partitura se manter de qualquer maneira muito distante das intenções dos autores no âmbito da música popular (alguns dos músicos analisados, por

que acontece durante suas realizações, quando todo um processo de musicalização que eles sofreram durante grande parte de suas vidas é colocado em funcionamento quase que automaticamente, de um modo quase inconsciente⁶. Mas duvido que esse vórtice de forças, esse confronto sob fronteiras bem delineadas (música, músico e instrumento) não possa ser sentido pelo menos por aqueles que de alguma forma mantêm um certo grau de familiaridade com o mundo musical, seja ele qual for, seja executando ou apreciando. Passo agora a descrever resumidamente as contribuições conceituais dos outros campos reflexivos e o modo como ajudaram a elucidar os fenômenos musicais que escolhi para analisar.

2.1. A contribuição do “corpo próprio”

Um primeiro ponto em Merleau-Ponty que me chamou a atenção para um uso imediato na música se localiza na crítica que faz aos dualismos que separam corpo e alma (ou corpo e mente, fisiológico e psíquico, objeto e sujeito, real e imaginado, ato e percepção etc.) sustentados pela psicologia clássica. Sobre cada uma dessas variações, consequências de uma mesma oposição de fundo epistemológico, Merleau-Ponty se debruça para explicitar os profundos equívocos que as acompanham⁷. Mais ainda, a sua crítica contra os preceitos das ciências empíricas me chamou a atenção para as origens do desconforto que sentia ao me deparar com explicações fisiológicas e anatômicas sobre a execução instrumental.

Na aparência da vida, meu corpo visual comporta uma grande lacuna no plano da cabeça, mas a biologia estava ali para preencher essa lacuna, para explicá-la pela

exemplo, nunca escreveram suas idéias a não ser como meros lembretes rascunhados). Portanto, no que diz respeito ao mundo da música popular no qual este trabalho se acha inserido, a dimensão oral da expressão musical se mostra o local mais propício para o desvelamento do fenômeno musical em sua plenitude. É o que pretendo demonstrar.

⁶ A noção de *habitus*, como veremos a seguir, oferece outra explicação para tal fenômeno.

⁷ Alguns exemplos. Sobre a percepção e o ato: “A percepção não é uma ciência do mundo, não é nem mesmo um ato, uma tomada de posição deliberada; ela é o fundo sobre o qual todos os atos se destacam e ela é pressuposta por eles” (Merleau-Ponty, 1999, p.6). Sobre o psíquico e o fisiológico: “O homem concretamente considerado não é um psiquismo unido a um organismo, mas este vaivém da existência que ora se deixa ser corporal e ora se dirige aos atos pessoais. Os motivos psicológicos e as ocasiões corporais podem-se entrelaçar porque não há um só movimento em um corpo vivo que seja um acaso absoluto em relação às intenções psíquicas, nem um só ato psíquico que não tenha encontrado pelo menos seu germe ou seu esboço geral nas disposições fisiológicas” (Merleau-Ponty, 1999, p.130). Sobre corpo e alma, objeto e sujeito: “A união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento da existência” (Merleau-Ponty, 1999, p.131).

estrutura dos olhos, para ensinar-me o que na verdade é o corpo, que, assim como os outros homens e como os cadáveres que disseco, tenho uma retina, um cérebro, e que enfim o instrumento do cirurgião infalivelmente poria a nu, nessa região indeterminada de minha cabeça, a réplica exata das ilustrações anatômicas. [...] Ora, o psicólogo podia por um momento, à maneira dos cientistas, olhar seu próprio corpo através dos olhos do outro, e ver o corpo do outro, por sua vez, como uma mecânica sem interior. A contribuição das experiências alheias vinha apagar a estrutura da sua, e reciprocamente, tendo perdido o contato consigo mesmo, ele se tornava cego ao comportamento do outro. Instalava-se assim em um pensamento universal que recalcava tanto sua experiência do outro como sua experiência de si mesmo (Merleau-Ponty, 1999, p.139-140).

De um modo muito penetrante o autor conseguiu explicitar gradualmente as faltas e os excessos que as ciências biológicas instituíram, e particularmente da psicologia clássica nelas baseada, ao abordar o corpo humano como um objeto de pesquisa equiparado aos outros objetos, unificando-o a eles, como é o caso de algumas técnicas sistematizadas de execução instrumental. E foi convincente nesse aspecto particular.

Ver-se-á que o corpo próprio se furta, na própria ciência, ao tratamento que a ele se quer impor. E, como a gênese do corpo objetivo é apenas um momento na constituição do objeto, o corpo, retirando-se do mundo objetivo, arrastará os fios intencionais que o ligam ao seu ambiente e finalmente nos revelará o sujeito que percebe assim como o mundo percebido (Merleau-Ponty, 1999, p.110).

Não pude deixar de observar certa semelhança entre minhas preocupações, limitadas aos eventos musicais da minha alçada, e as reflexões propostas pelo autor em relação a problemas que considero de mesma natureza, evidentemente estendidas por ele para áreas maiores e de maior complexidade. Revelar “o sujeito que percebe assim como o mundo percebido” instaurou nas minhas buscas um marco explicativo de fundamental importância para todo o desenvolvimento da noção de corporalidade musical. No ato da execução o músico revela não apenas o seu “mundo percebido” musicalmente falando, mas especialmente o modo como percebe, e isso, pela indubitável idiossincrasia de cada músico em cada momento em que se expõe, não poderia ser ignorado. A complementaridade entre dois flancos de um mesmo e único movimento de existência, o sujeito e o mundo, a percepção e o percebido, o músico e a música, separados por concepções objetivantes, patrocinadas pela imposição de visões universais e absolutas da realidade – como aquelas de origem anatomofisiológicas – se fortifica através da sua proposta. O esforço bem sucedido, que percebi em Merleau-Ponty, para reformular o modo de abordar o corpo,

afastando-se da dicotomia *corpo fisiológico e psique*, numa ordem unívoca de existência, tornando-os por isso indissociáveis, abriu-me uma porta que autorizou a formulação do corpo em funcionamento não mais sob o ponto de vista anatômico mas, sim, cultural. Isto, por um lado, se me eximiu da necessidade do uso de esquemas fisiológicos da musculatura, ossatura etc., por outro lado, complexificou em muito a observação do músico em ação, extrapolando o significado da ação corporal para além dos movimentos aparentes, colocando-a na ordem da ação significativa – ou enunciativa, ou discursiva (pretendo aprofundar esse assunto mais à frente).

Por essa via, destaco outro ponto de reflexão que estimulou minhas buscas. O desdobramento das considerações sobre a percepção na direção da consciência. Admitindo esta como um fato relacional entre o corpo e o mundo Merleau-Ponty deixa claro o íntimo envolvimento da percepção com as situações reais aos quais ela se encontra ligada.

Ser uma consciência, ou, antes, *ser uma experiência*, é comunicar interiormente com o mundo, com o corpo e com os outros, ser com eles em lugar de estar ao lado deles. Ocupar-se de psicologia é necessariamente encontrar, abaixo do pensamento objetivo que se move entre as coisas inteiramente prontas, uma primeira abertura às coisas sem a qual não haveria conhecimento objetivo (Merleau-Ponty, 1999, p.142, grifos do autor).

A própria condição de existência da consciência se traduz na necessidade de existir algo sobre a qual se possa *ter* consciência, dificultando a idéia de um mundo dado que compreendemos por um poder de discernimento também dado. E o corpo é o veículo da consciência, é o meio no qual ela vive e pelo qual ela se forma e se manifesta. Nesse aspecto Merleau-Ponty efetua uma outra reorganização, desta vez entre a consciência que temos das coisas e a consciência do nosso próprio corpo, através da noção de “esquema corporal”.

O autor nos conta que numa primeira instância da visão psicológica o esquema corporal foi entendido como um “resumo de nossa experiência corporal capaz de oferecer um comentário e uma significação à interoceptividade e à proprioceptividade do momento” (Merleau-Ponty, 1999, p.144), ou seja, uma espécie de sensação da postura momentânea. Nesta acepção o esquema corporal nos fornece informações constantes sobre as percepções sinestésicas e articulares de cada momento de nossa vida, associando-as a imagens da nossa

movimentação pelo espaço circundante, o que contribui para a acumulação e melhor organização da nossa experiência no mundo. Num segundo momento a reflexão psicológica sentiu a necessidade de compreender as condições que permitiriam a ocorrência dessas associações entre ações e imagens corporais. Deu-se uma reformulação no significado psicológico do termo e o *esquema corporal* deixou de ser “o simples resultado das associações estabelecidas no decorrer da experiência” e passou a ser encarado como “uma tomada de consciência global de minha postura no mundo intersensorial, uma ‘forma’, no sentido da *Gestaltpsychologie*” (Merleau-Ponty, 1999, p.145). Algo que precederia o acúmulo de experiências permitindo-as e tornando-as sínteses de um sistema único. Entretanto:

Não basta dizer que meu corpo é uma forma, quer dizer, um fenômeno no qual o todo é anterior às partes. [...] É que uma forma, comparada ao mosaico do corpo físico-químico ou àquele da “cenestesia”, é um novo tipo de existência (Merleau-Ponty, 1999, p.145).

Em última análise, se meu corpo pode ser uma “forma” e se pode haver diante dele figuras privilegiadas sobre fundos indiferentes [referentes à percepção do mundo], é enquanto ele está polarizado por suas tarefas, enquanto *existe em direção* a elas, enquanto se encolhe sobre si para atingir sua meta, e o “esquema corporal” é finalmente uma maneira de exprimir que meu corpo está no mundo (Merleau-Ponty, 1999, p.146-147, grifos do autor).

Essa reelaboração constante do esquema corporal, sempre para um nível de inclusão mais ampliado que se desloca das funções do corpo para as condições de existência revela, para as situações musicais que investigo, a necessidade de se estabelecer também o corpo como uma unidade que inclui o ato de tocar; a situação concreta para a qual todo o esquema de percepção, compreensão e ação do músico estão apontados, ou seja, o que se está tocando; o instrumento – mesmo quando não se considera que o instrumento tornou-se “parte” do artista, deve-se considerar que o instrumento tornou-se parte do evento – e as condições de recepção e apreensão da audiência (condições totalmente ignoradas no seu caráter responsivo e modificador da execução tanto nas análises tradicionais de música quanto nas investigações sobre o corpo do músico). Embora Merleau-Ponty não se restrinja a situações específicas – excetuando os casos que ele analisa e usa como exemplos – em muitos momentos do livro pode-se inferir uma sutil sugestão para a observação mais direta

e detalhada dessas situações, nas quais seu modo de interpretação poderia ser confirmado, reforçado e ampliado⁸.

O corpo próprio, portanto, e os desdobramentos da adoção dessa noção desenvolvida por Merleau-Ponty, fortaleceram a opção, que considerei inicialmente bastante ousada, de distanciar meu trabalho das causas puramente biológicas, fisiológicas e anatômicas do corpo humano. Reforçaram a impressão inicial que eu já tinha de que a anatomia do ato de tocar instrumentos musicais não colabora em muito para a compreensão mais ampla do fenômeno musical. Conquanto possa detectar, solucionar ou evitar problemas diretamente relacionados à saúde dos músicos, não serviria como esquema explicativo da realização musical concreta, que inclui as concepções de música, as situações de execução, os valores envolvidos (legitimidade do músico e da música nas hierarquias artísticas) e todas as demais variáveis que, no meu entender, começavam a se impor como fundamentos a serem levados impreterivelmente em conta neste trabalho.

Mas há ainda uma outra contribuição que considero fundamental para a compreensão das relações entre o músico e seu instrumento e que é dada por Merleau-Ponty quando se refere à percepção do volume do corpo. A isto ele remete ao falar de espaço, espaço exterior e interior ou próprio do corpo, e dos hábitos adquiridos pelo corpo através das atividades mais recorrentes:

Uma mulher mantém sem cálculo um intervalo de segurança entre a pluma de seu chapéu e os objetos que poderiam estragá-la, ela sente onde está a pluma assim como nós sentimos onde está nossa mão. Se tenho o hábito de dirigir um carro, eu o coloco em uma rua e vejo que “posso passar” sem comparar a largura da rua com a dos pára-choques, assim como transponho uma porta sem comparar a largura da porta com a de meu corpo. O chapéu e o automóvel deixaram de ser objetos cuja grandeza e cujo volume determinar-se-iam por comparação com os outros objetos. Eles se tornaram potências volumosas, a exigência de um certo espaço livre. [...] Habituar-se a um chapéu, a um automóvel ou a uma bengala é instalar-se neles ou, inversamente, fazê-

⁸ “A palavra ‘aqui’, aplicada ao meu corpo, não designa uma posição determinada pela relação a outras posições ou pela relação a coordenadas exteriores, mas designa a instalação das primeiras coordenadas, a ancoragem do corpo ativo em um objeto, a situação do corpo em face de suas tarefas” (Merleau-Ponty, 1999, p.146). Aqui ele se refere às relações entre o corpo e o espaço, mas sugere a existência de uma base perceptual que sustenta uma situação específica do corpo em ação. Embora ele não explicita a natureza concreta desta base que propõe para a experiência perceptiva, a partir dos outros pensadores e dos outros referenciais foi-me possível inferir uma origem cultural para ela. Isto nós veremos a seguir.

los participar do caráter volumoso de nosso corpo próprio (Merleau-Ponty, 1999, p.198-199)

Não é necessário dizer que o caso dos instrumentos, e particularmente do violão, se encaixa perfeitamente nestes exemplos de alteração da sensação do volume do corpo. Não exclusivamente com referência ao espaço que o violão passa a ocupar quando acoplado ao corpo do violonista (o que realmente acontece neste caso) mas também no que diz respeito ao hábito adquirido pelo instrumentista em relação à espacialidade de seu instrumento. De acordo com o autor, adquirido o hábito, a atividade passa a estar integrada ao esquema corporal do executante:

Pode-se saber datilografar sem saber indicar onde estão, no teclado, as letras que compõem as palavras. Portanto, saber datilografar não é conhecer a localização de cada letra no teclado, nem mesmo ter adquirido, para cada uma, um reflexo condicionado que ela desencadearia quando se apresenta ao nosso olhar. [...] Trata-se de um saber que está nas mãos, que só se entrega ao esforço corporal e que não se pode traduzir por uma designação objetiva. O sujeito sabe onde estão as letras no teclado, assim como sabemos onde está um de nossos membros, por um saber de familiaridade que não nos oferece uma posição no espaço objetivo (Merleau-Ponty, 1999, p.199).

Podemos sucumbir à tentação de substituir, na citação acima, a datilografia pela execução de um instrumento musical sem correr o risco de estarmos reduzindo uma atividade mais complexa a outra mais simples. Embora possa realmente haver uma certa assimetria, pelo menos “artística”, de complexidade entre datilografar e tocar um instrumento, o esquema explicativo que reforça a integração do instrumento (tanto a máquina de escrever quanto o violão) ao instrumentista vale para as duas situações. Também o músico, embora muitas vezes possa saber o nome e a localização das notas no seu instrumento, não é a esse conhecimento que ele recorre no ato de tocar – embora muitos músicos (não importa se mal intencionados ou simplesmente desatentos com seus processos) insistam que isso acontece. Só posso concordar com a afirmação de que tocar é colocar em ação um conhecimento que está nas mãos, nos ouvidos, nas imagens sonoras, nas imagens representativas que cada um faz do próprio instrumento, na memória e na confluência de todas essas instâncias na direção da realização musical. É a essa convergência de determinantes, todas elas marcadas por qualidades corporais, que denomino *corporalidade musical*. As conseqüências educacionais destas considerações são,

como já se pode imaginar, muito potentes e serão examinadas com maior profundidade na última parte deste trabalho. Por enquanto é suficiente adiantar que Merleau-Ponty observa com muita argúcia os processos de aquisição de habilidades e da conseqüente reconfiguração dos esquemas de percepção do mundo e do próprio corpo delas advindo.

Para falar a verdade, pude identificar muitas aproximações de Merleau-Ponty com as questões sociais da orientação da percepção, ou pelo menos muitas ocasiões onde a introdução das condições sócio-culturais como ferramenta de explicação poderia oferecer canais de acesso a outro referencial teórico, pelo menos assim as entendo. Vários exemplos poderiam ser citados, dentre eles:

Para alguém dos estímulos e dos conteúdos sensíveis, é preciso reconhecer um tipo de *diafragma interior* que, muito mais do que eles, determina *aquilo que nossos reflexos e nossas percepções poderão visar no mundo*, a *zona de nossas operações possíveis*, a *amplidão* de nossa vida (Merleau-Ponty, 1999, p.119, grifos meus).

Esse “diafragma interior” e anterior à percepção e aos reflexos a que Merleau-Ponty se refere e que procura elucidar em vários momentos de seu livro toma sempre um rumo que ora se aproxima e ora se afasta das condições sociais (podemos dizer também “limitações sociais”) sob as quais, expostos os indivíduos desde sua concepção (que para Bourdieu já é um ato socialmente estabelecido), elaboram-se seus esquemas perceptivos (e por que não dizer esquemas corporais?). A “zona de nossas operações possíveis”, como veremos a seguir, pode coincidir com as fronteiras das condições sociais e culturais dentro das quais nos movimentamos. Numa outra citação temos:

...dirigindo-me para o mundo, esmago minhas intenções perceptivas e minhas intenções práticas em objetos que finalmente me aparecem como anteriores e exteriores a elas, e que todavia só existem para mim enquanto suscitam pensamentos e vontades em mim (Merleau-Ponty, 1999, p.122).

Também aqui me parece que Merleau-Ponty esbarra nas difíceis questões dos antecedentes e conseqüentes do ato perceptivo. Os objetos parecem anteriores ao ato de percebê-los e, no entanto, só posso percebê-los se “suscitam pensamentos e vontades em mim”, isto é, só os percebo se já tenho a capacidade para percebê-los e, só então, por eles sou atraído. Novamente as condições culturais e sociais de formação dos indivíduos

poderiam oferecer uma saída a esse impasse. Solução que o autor parece querer procurar numa *essência* comum que perpassaria toda a conjuntura humana. Uma outra aproximação bastante significativa das condições sociais e culturais da constituição dos indivíduos pode ser encontrada nesta última citação, em que se refere à linguagem:

Vivemos em um mundo no qual a fala está *instituída*. Para todas essas falas banais, possuímos em nós mesmos significações já formadas. Elas só suscitam em nós pensamentos secundários; estes, por sua vez, traduzem-se em outras falas que não exigem de nós nenhum esforço verdadeiro de expressão e não exigirão de nossos ouvintes nenhum esforço de compreensão. Assim, a linguagem e a compreensão da linguagem parecem evidentes. O mundo lingüístico e intersubjetivo não nos espanta mais, nós não o distinguimos mais do próprio mundo, e é no interior de um mundo já falado e falante que refletimos. Perdemos a consciência do que há de contingente na expressão e na comunicação, seja junto à criança que aprende a falar, seja junto ao escritor que diz e pensa pela primeira vez alguma coisa, seja enfim junto a todos os que transformam um certo silêncio em fala. Todavia, está muito claro que a fala constituída, tal como opera na vida cotidiana, supõe realizado o passo decisivo da expressão. Nossa visão sobre o homem continuará a ser superficial enquanto não remontarmos a essa origem, enquanto não reencontrarmos, sob o ruído das falas, o silêncio primordial, enquanto não descrevermos o gesto que rompe esse silêncio. A fala é um gesto, e sua significação um mundo (Merleau-Ponty, 1999, p.250, grifos do autor).

Aqui é possível vislumbrar a diminuição abrupta da distância entre uma desejável essência constitutiva da totalidade da raça humana, por assim dizer, e o fato de haver um empecilho para que essa essência brote espontaneamente das observações fenomenológicas sobre a existência. A origem da fala, pelo menos das nossas falas, são as falas dos outros estabelecidas e apreendidas por suas características significativas (aprofundaremos essa idéia mais a frente quando discutirmos as idéias de Bakhtin). Merleau-Ponty constrói, no meu entender, um artefato teórico que quebra de forma drástica uma visão estagnada e objetivista de um lado, intelectualista e idealista de outro, do corpo e da existência humana. Neste sentido, suas contribuições desvendaram, como já disse antes, um caminho produtivo a ser trilhado, desviando dos modos tradicionais de examinar e descrever o corpo humano em ação.

Entretanto, ainda que a noção aglutinadora do corpo próprio se pareça muito com a idéia de corporalidade que adoto, resta uma área de extrema importância onde, com a ajuda

de Merleau-Ponty não foi possível adentrar⁹. Falta saber o modo como ela se estabelece. Mais do que uma descrição do fato musical, coisa que a fenomenologia de Merleau-Ponty ajuda a fazer com muita propriedade, necessitamos de uma explicação sobre os modos particulares como ele se dá. E para isso contei com a ajuda de um outro conjunto de noções, desta vez encontrados na sociologia de Pierre Bourdieu que comentarei a seguir.

2.2. A contribuição do habitus e do campo social

Início esta seção com uma crítica que Bourdieu faz à fenomenologia na sua tentativa de descrever o mundo real:

...a descrição fenomenológica, mesmo quando se aproxima do real, corre o risco de bloquear a compreensão completa da compreensão prática da própria prática, por ser totalmente a-histórica ou mesmo antigenética. Cumpre então retomar a análise da presença no mundo, historicizando-o, ou seja, suscitando a questão da construção social das estruturas ou dos esquemas empregados pelo agente para construir o mundo [...]; e examinando em seguida a questão das condições sociais bastante particulares a serem preenchidas para que seja possível a experiência do mundo social como algo evidente que a fenomenologia descreve sem estar dotada dos meios capazes de explicá-la (Bourdieu, 2001, p.179).

O ponto que gostaria de enfatizar dessa discussão se concentra nas relações entre o indivíduo e o mundo. Tanto Merleau-Ponty quanto Bourdieu convergem para concepções do indivíduo no mundo em que a simples dicotomia sujeito/objeto, aquele que observa e aquilo que é observado, se revela complexificada através da compreensão de que o indivíduo se institui pelo mundo e o mundo pelo indivíduo.

O mundo me abarca, me inclui como uma coisa entre as coisas, mas, sendo coisa para quem existem coisas, um mundo, eu compreendo esse mundo; e tudo isso, convém acrescentar, *porque* ele me engloba e me abarca: é de fato por meio dessa inclusão material – frequentemente desapercibida ou recalcada – e de tudo que dela decorre, ou seja, a incorporação das estruturas sociais sob a forma de estruturas de disposição, de chances objetivas sob a forma de esperanças e antecipações, que acabo adquirindo um conhecimento e um domínio práticos do espaço englobante (sei confusamente o que depende e o que não depende de mim, o que é “para mim” ou “não é para mim”

⁹ Gostaria de reforçar mais uma vez que minha intenção não é discutir as construções teóricas desses pensadores, mas apenas descrever o quanto e como cada uma delas auxiliou no esboço de uma noção de corporalidade musical condizente, no meu entender, com a complexidade dos fenômenos musicais.

ou “não para pessoas como eu”, o que é “razoável” para eu fazer, esperar, pedir) (Bourdieu, 2001, p.159, grifos do autor).

A questão crucial que se coloca então é o tamanho do mundo (isto é, será possível realmente se referir ao mundo todo quando dizemos “relações com o mundo”? Ou estaremos condenados a sempre referirmo-nos a um pedaço do mundo, que no entanto se mostra sempre num estado de completude para cada um de nós, conquanto o conheçamos apenas em parte?) e, por consequência, a delimitação de fronteiras de compreensão desse mundo – até porque, com as mudanças dos paradigmas sobre o conhecimento e sobre o aprendizado, o mundo começa a “diminuir”, a recortar-se e tornar-se plural. Bourdieu, no meu entender, se esforça para expor essas limitações através de pesquisas nas quais a preocupação em interpretar histórica e geograficamente (temporal e espacialmente) os dados está constantemente presente. Estas “restrições”, sobre as quais o trabalho de Bourdieu assume o sentido da quebra das categorias universais (Bourdieu, 2001, p.157), são possíveis principalmente pela observação dupla que congrega tanto as condutas dos indivíduos às fronteiras sociais aos quais está sujeito, quanto à limitação de fronteiras derivadas da concomitância, por assim dizer, de certas condutas. E aqui temos, muito resumidamente, um esboço das noções de *habitus* e campo social do modo como as compreendo: uma relação de integração dialética, instrumentos que o autor utiliza para erigir sua teoria sociológica.

No que toca o presente trabalho, as idéias de *habitus* e campo complementaram aquilo que já havia podido mais ou menos observar por meio da reelaboração da idéia de corpo próprio, qual seja, a tentativa de abarcar numa categoria única, centrada nas qualidades corporais adquiridas por intermédio das atividades musicais, o músico que toca, a música que ele toca, o instrumento no qual toca e a situação em que isso tudo acontece. A questão principal era redimensionar a área de percepção e compreensão da atividade musical, e ampliar a visão do corpo para além da abordagem técnica e mecânica. Bourdieu auxilia na forma como se deve incluir a *situação*, elemento fundamental do processo musical que não apenas delimita o momento e o local em que se realiza a música, mas interage e influencia definitivamente em toda a formação do artista, na instituição das linguagens musicais, nas formas de apropriação e valorização da produção musical, assim como situa todo o aparato cultural que serve como base e alimento da produção de músicas.

A estas situações determinadas e determinantes que definem um território social onde certas regras de conduta são estabelecidas, Bourdieu denomina campos sociais.

Ao contrário daquelas explicações que sugerem que a música e as possibilidades de sua realização habitam o interior de indivíduos particularmente dotados para isso, com Bourdieu foi possível conceber a música como uma realização cultural, uma produção oriunda de um campo social específico que carrega suas regras, procedimentos, hierarquia de valores e crenças particulares nas quais os produtores, os músicos, se encontram inteiramente envolvidos, e através dos quais se fizeram músicos. Em outras palavras, a partir da idéia de *habitus* foi-me possível justificar e explicar, entre outras, as constrangedoras limitações de compreensão e atuação a que estão submetidos continuamente os músicos (e aqueles que praticam a música) mas que freqüentemente não admitem (a idéia ainda bastante difundida do músico “completo” além de enaltecer os músicos e alçá-los para uma dimensão sobre-humana ameaça constantemente derrubá-los quando também exige deles a compreensão absoluta da divindade, evidentemente impossível num universo de diversidade como é o da música). Limitações em virtude da incompreensão de outros modos de perceber e manipular a música diferentes do seu. Isto é melhor percebido quando um músico migra de uma certa área de atuação para outra (como, por exemplo, do *jazz* para a música erudita)¹⁰. Mesmo quando passam a atuar dentro de áreas musicais onde circulam gêneros aparentados de organização musical (como o samba e a bossa nova, por exemplo¹¹), existem certas convenções musicais que permitem a identificação quase que imediata, pelos membros do grupo, de um “pertencente” ou de um “estrangeiro” tão logo ele se manifeste naquele gênero (estou me referindo especificamente à identificação daquelas pessoas que atuam musicalmente tocando ou cantando, mas isso também é possível entre os ouvintes e apreciadores, provavelmente pelos modos de reagir

¹⁰ Estou considerando, para efeito deste trabalho, as áreas como terrenos onde é possível agrupar vários gêneros musicais aparentados, por exemplo: área da música popular e gênero samba. Não pretendo fixar, nem mesmo discutir mais profundamente, as possibilidades taxionômicas da música, mas apenas usá-las para meus propósitos particulares da forma menos confusa possível (ver a nota 21, p.55).

¹¹ Há uma declaração de Paulinho da Viola, no DVD *Meu Tempo é Hoje*, em que ele diz não ter se identificado com o movimento da bossa nova e ter permanecido no samba, ainda que a bossa nova possa ser considerada como uma modalidade de samba, gênero familiar de Paulinho.

ou de manifestar as reações de efusão ou indiferença, por exemplo, diante das execuções das músicas).

Seria necessário agora aprofundar um pouco mais o entendimento sobre essas noções bourdianas quando direcionadas para as atividades musicais. Serão mostrados mais à frente (na parte 3 deste trabalho) alguns casos de músicos que, através da observação que farei de suas realizações, poderão elucidar de forma mais clara o modo ao mesmo tempo pessoal e consensual pelo qual cada um habita e trafega a área específica de atividade musical que os reconhece como pertencentes e os identifica como espécies de emblemas, ou descendentes exemplares, a serem seguidos ou imitados, e que com suas atuações respectivas reforçam, muitas vezes através de modificação ou atualização, os preceitos básicos do campo correspondente, o que permite a continuidade do campo e a sobrevivência social e cultural do músico. Começemos com o que nos diz Bourdieu sobre a compreensão do mundo, o contato com a realidade:

O mundo é compreensível, dotado imediatamente de sentido, porque o corpo, tendo a capacidade de estar presente no exterior de si mesmo, no mundo, graças a seus sentidos e a seu cérebro, e de ser impressionado e duravelmente modificado por ele, ficou longamente (desde a origem) exposto às suas regularidades. Tendo adquirido por esse motivo um sistema de disposições ajustado a tais regularidades, o corpo se acha inclinado e apto a antecipá-las praticamente em condutas que mobilizam um conhecimento pelo corpo capaz de garantir uma compreensão prática do mundo bastante diferente do ato intencional de decifração consciente que em geral transparece na idéia de compreensão (Bourdieu, 2001, p.166).

O fato das coisas que nos envolvem fazerem algum sentido implica portanto uma coincidência entre os nossos modos de significar (e os próprios valores significativos que cada item adquire para nós) e aqueles instituídos e partilhados por todos que pertencem à mesma área social a que pertencemos. Se partilhamos algo que nos precede – o campo social já estava lá quando nascemos (lembramos Merleau-Ponty falando da língua) – e que varia em função das disposições de cada campo instituído e delimitado, ou seja, um modo de perceber, interpretar e agir sobre a realidade, temos que há um processo de incorporação (de inculcação, para usar um termo de Bourdieu) desses sentidos partilhados que além de nos instituir como indivíduos, como agentes atuantes do campo ao qual pertencemos, fornece os esquemas de percepção e interpretação mais ou menos adequados à realidade

que nos envolve. O processo de incorporação desse modo consensual de perceber e interceder sobre a realidade se encontra fortemente vinculado a trajetórias particulares que cada indivíduo efetua dentro de seu território social, o que permite certas variações pessoais de posição assumida dentro do campo – a essas variações equivalem algumas disposições hierarquizadas, presentes nos diversos campos de atividades sociais. Entretanto, as idiossincrasias dos indivíduos não chegam a afastá-los da condição de identificados como pertencentes ou oriundos de uma determinada área social (no caso do mundo musical é possível, entre músicos, que se perceba, com razoável possibilidade de acerto, o gênero musical sobre o qual um músico em particular erigiu seus conhecimentos – a língua musical que ele fala –, principalmente quando se manifesta fora de seu “habitat natural”).

Para dissipar uma provável interpretação determinista a que essas idéias possam equivocadamente levar, é bom enfatizar que a transmissão das crenças e valores sociais (capital social acumulado, em termos bourdianos) conservados nos campos correspondentes não se dá de modo mecânico ou absoluto. Além das trajetórias particulares seguidas pelos indivíduos, as disposições sociais aos quais esses indivíduos estão sujeitos (e que começam nos locais sociais em que se posicionam inicialmente, pelo nascimento, no espaço social¹²) também são constantemente modificadas por vários fatores, inclusive pela atuação dos próprios agentes (pelas disputas hierárquicas entre agentes portadores de graus diversos de capital social, pelas disputas por monopólios ou imposição de certos capitais sociais como valores legítimos, pela migração de agentes oriundos de outros campos possuidores de capitais sociais distintos que, na conversão, perdem ou ganham em valor relativo etc.).

Dentro da música, se a considerarmos como sendo uma área de atividades socialmente determinada que carrega valores e organiza hierarquias específicas, é mais fácil perceber a quantidade de tendências musicais que circulam em certos domínios e que, em

¹² “O espaço social tende a se retraduzir, de maneira mais ou menos deformada, no espaço físico, sob a forma de um certo arranjo de agentes e propriedades” (Bourdieu, 2001, p.164). Ou seja, embora tenha alguma relação com o espaço físico, o espaço social permanece uma dimensão simbólica que determina, assim como o espaço físico, locais específicos e hierarquizados para que os agentes se estabeleçam (de acordo com o capital social que herdaram ou adquirem de e entre seus pares), ao mesmo tempo que permite a “construção” ou alteração desses espaços por intermédio das tomadas de posição. Há portanto uma dinâmica não determinista nos fluxos sociais entre campo e *habitus*.

certos sentidos, se opõem¹³. Torna-se mais explícita também a particularidade dos posicionamentos que cada músico toma em relação a essas tendências, embora possam continuar sendo individualmente identificáveis como representantes dessas tendências específicas. Os músicos reconhecem as suas respectivas áreas de atuação como legítimas e por elas são reconhecidos. Em outras palavras, os músicos são posicionados dentro de gêneros musicais específicos que geralmente os agrupam entre seus pares (os roqueiros, os pagodeiros, os *rappers*, os sambistas da velha guarda, os sertanejos, os eruditos etc.) e são mais ou menos facilmente identificáveis quando estão trafegando dentro ou fora de suas áreas. Ainda que um estudo sociológico para a confirmação da existência de campos musicais análogos aos campos sociais ainda não tenha sido feito, é possível, mesmo que superficialmente, identificar algumas relações entre gêneros musicais e as condições sociais específicas para seu aparecimento, circulação e continuidade¹⁴. Iremos ver em breve, no caso dos músicos escolhidos para este trabalho, a íntima ligação que eles mantêm com um universo de valores e crenças que caracteriza uma área musical específica, que considero posicionada logo abaixo da posição que ocupa a música erudita escolástica (os cinco músicos que analisei passaram por escolas de música) e logo acima da música popular espontânea (com a qual também os cinco tiveram algum tipo de contato). Uma espécie de “burguesia artística” aspirante à aristocracia e oriunda do proletariado, se me permitem a ousadia da comparação esdrúxula. É nesse mundo artístico e musical específico que os músicos que escolhi para exemplificar minhas teses trafegam, de onde retiraram seus capitais artísticos e onde foram (e são) legitimados. Supondo então a existência de áreas musicais que equivaleriam ao campo musical, e existem alguns indícios que sustentam esta

¹³ Como exemplo é possível citar a velada disputa entre a música sertaneja, representada principalmente por duplas de maior sucesso de público (como Zezé di Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, por exemplo), e a música intitulada de raiz, representada pelas duplas tradicionais (Tonico e Tinoco, Pena Branca e Xavantinho, entre outros), veiculadas por mídias específicas (programas de variedades *versus* programas culturais) e defendidas ou atacadas por sustentarem valores e características particulares.

¹⁴ Não estou levando aqui em conta as chamadas “modas” musicais, comumente atribuídas à construção industrializada (no sentido pejorativo de artificial) de estéticas, ritmos ou mesmo de artistas ou grupos de artistas exclusivamente com a intenção empresarial da venda e do lucro. Ainda que isso possa acontecer, evidentemente com maior ou menor dificuldade dependendo da configuração artística, da situação cultural do momento e da oferta de “criadores” capazes de satisfazer certas demandas, ou mesmo construí-las, é certo que mesmo assim parece haver uma identificação mais ou menos direta entre o produto fabricado e o público (o extrato social e cultural) que vai apreciá-lo, mesmo se este último se mostrar diferente daquele originalmente imaginado como público alvo.

suposição¹⁵, conseqüentemente estaremos supondo a existência de um *habitus* correspondente.

O *habitus* entendido como indivíduo ou corpo biológico socializado, ou como social biologicamente individuado pela encarnação num corpo, é coletivo ou transindividual – pode-se então construir classes de *habitus*, estatisticamente caracterizáveis. É nessa qualidade que o *habitus* está em condições de intervir eficazmente num mundo social ou campo ao qual esteja genericamente ajustado (Bourdieu, 2001, p.191).

Na música, a questão biológica acaba por se tornar uma consistente fonte de influências na formação do músico, melhor ainda, parte de seu fundamento. Não apenas no que diz respeito à presença de limitações ou facilidades, mas principalmente pela distância maior ou menor que certas características corporais possam ter do modelo instituído como padrão ideal. Na verdade, no *habitus* acontece a mesma coisa:

Mas, a coletivização do indivíduo biológico realizada pela socialização nem consegue fazer desaparecer todas as propriedades antropológicas ligadas ao suporte biológico. Cumpre também levar em conta tudo o que o social incorporado [...] deve ao fato de estar ligado ao indivíduo biológico, logo dependente das fraquezas e fragilidades do corpo – a deterioração das capacidades, sobretudo mnésicas, ou a possível *imbecillitas* do herdeiro do trono, ou a morte (Bourdieu, 2001, p.191-192).

A complexidade das variações de ajustes de cada músico particular a uma posição determinada nas áreas musicais nas quais ele atua implica também na possibilidade da instituição de novos postos hierárquicos, além da mais plausível ocupação de posições já existentes¹⁶. A questão da adaptabilidade do *habitus* ao campo e, evidentemente, do músico ao seu mundo musical também está presente e premente nas duas dimensões (social e musical). Nas palavras de Bourdieu:

¹⁵ Ainda que não seja esta a minha intenção neste trabalho, é possível constatar a existência de um sistema de hierarquização entre gêneros musicais e entre músicos pertencentes a esses gêneros (posições e disposições) dentro das atividades musicais, além de formas institucionais de legitimação (como premiações, festivais, homenagens, publicações enaltecedoras, inclusão ou não em antologias, menção em estudos por contribuições artísticas relevantes, consideração pelos pares, acesso a certos circuitos de apresentação ou gravação etc.), o que indicaria a grande possibilidade de já estar em processo de estabilização, no Brasil, um campo especificamente musical dentro do campo artístico e cultural, aos quais Bourdieu já dedicou trabalhos específicos (Ver Bourdieu 1996 e 1999, e Bourdieu e Darbel 2003).

¹⁶ Posso adiantar que alguns dos nossos músicos assumiram essa difícil tarefa de instituição de novas posições com certo êxito.

Sobretudo por conta de transformações estruturais que suprimem ou modificam certas posições, e também da mobilidade inter ou intra-geracional, a homologia entre o espaço de posições e o espaço de disposições nunca é perfeita e sempre existem agentes numa posição em falso, deslocados, mal situados em seu lugar e também, como se diz, “na sua pele” (Bourdieu, 2001, p.192).

Portanto, faz parte da dinâmica artística e social que as tomadas de posição, ou exercidas de modo “desajustado” ou em função da criação de novas posições, influenciem também as disposições oferecidas pelo campo. Ao incorporar um músico inovador por exemplo, ou um músico oriundo de outro gênero musical diferente, uma certa área da música pode sofrer mudanças em seus esquemas de valores, na configuração arquitetônica mesmo de suas realizações, na infiltração de novos processos de criação e execução e de novos instrumentos e sonoridades¹⁷. Pode ter alterações maiores ou menores na sua estratificação hierárquica, inclusive modificando padrões de legitimidade em função da adaptação a novas demandas¹⁸. É possível também surgirem novas áreas ou gêneros musicais dissidentes em função de tensões insolúveis entre as disposições oferecidas pelo campo e a necessidade de novas posições, como é o caso dos inúmeros subgrupos que surgem, se afirmam ou desaparecem no mundo do *rock*: *heavy metal*, *hard rock*, *rock and roll*, *rockabilly*, *punk rock*, *trash metal*, entre outros.

Foi de grande importância o encontro com as noções bourdianas que propiciaram o recorte de um universo musical abstratamente amplo, dentro do qual certas concepções e atitudes são valorizadas e podem se tornar mais precisamente perceptíveis, para que eu pudesse tentar explicitar em detalhes realizações musicais que, de outro modo, seriam impossíveis de serem interpretadas diferentemente do que já foram – refiro-me às análises musicais. A continuar no mundo aberto da universalidade musical que comporta tantos modos diferentes e incompatíveis de manifestação, agrupando-os numa mesma categoria

¹⁷ Gostaria de tentar ilustrar, de modo bastante rudimentar, esse tipo de movimentação interna no campo artístico citando alguns artistas que, em maior ou menor grau, subverteram as disposições correntes e, por consequência, ou ampliaram a dimensão dos gêneros dentro dos quais circulavam, ou deram margem ao surgimento de outros gêneros, como é o caso de Schoenberg, John Cage, Pierre Boulez ou Stockhausen na música erudita, Jimmy Hendrix e Janis Joplin no *rock* dos anos 1960, Miles Davis no *jazz fusion*, Egberto Gismonti, Naná Vasconcelos e Hermeto Pascoal na música instrumental brasileira, dentre muitos outros.

¹⁸ Lembro, como exemplo, a velha guarda da Portela e seu relativo desajuste em relação aos caminhos tomados pelos carnavalescos mais jovens da escola. Chegou ao extremo de ter sua ala impedida de desfilar,

indistinta chamada de Música com “m” maiúsculo, certamente estenderia ainda mais a confusão que comumente acontece em muitos dos discursos e reflexões sobre a música. A noção de *habitus* permite inclusive a constatação de que pontos de vista legitimados e universalizados, como os meios técnicos teóricos de considerar a música, passam a ser posições (ou opções) ao invés de imposições. Manifestações musicais originárias de estratos sociais e culturais diferentes podem carregar considerações sobre a música também diferentes que, contudo, não necessariamente se mostrem insuficientes ou incompletas como instrumentos de interpretação musical (aqui no duplo sentido de execução e compreensão).

Ainda que essas noções bourdianas tenham ajudado em muito as minhas observações, a ponto de querer aderir aos referenciais teóricos de Bourdieu, não me senti autorizado a adotá-las completamente para a iluminação das realizações musicais. Isto porque minha preocupação não é necessariamente ilustrar com a música os esquemas sociais, a economia das trocas simbólicas, ou seja, fazer um trabalho de inclinação sociológica. Minha tendência é mais na direção de entender como esses esquemas sociais se manifestam musicalmente, como eles se traduzem em simbologia artístico-musical, ou então, como a significação musical se institui, aí sim a necessidade de compreensão das configurações sociais e dos circuitos de circulação simbólica, o estabelecimento de valores e hierarquias. Por isso, embora a inter-relação *habitus/campo* se tornasse uma das bases para a elucidação da inter-relação músico/música, senti a necessidade de especificar ainda mais não só o processo de formação do músico (a aquisição de uma espécie de *habitus* musical) mas também da constituição das músicas (espécies de linguagens dentro de um campo artístico maior) não tanto do ponto de vista sociológico, senão mais do artístico – evidentemente sem desviar das condicionantes sociais e culturais.

2.3. A contribuição da idéia de gêneros do discurso

Tendo, portanto, levado em conta primeiramente a completude do corpo humano na atividade musical por meio da noção do corpo próprio proposta por Merleau-Ponty (a

no desfile de 2005, por conta de uma decisão do diretor da escola na tentativa de recuperar um atraso no

indissociabilidade entre psique e motricidade, corpo e alma, cognição e sensação) e depois as condicionantes sócio-culturais que determinam os recortes das possibilidades de percepção, interpretação e interferência na realidade – ou seja, o meio social através do qual o corpo próprio se estabelece –, faltava observar o modo particular como esse universo de considerações se configuraria na situação específica da atividade musical, ou seja, como o músico permanece intimamente ligado ao mundo musical. Sabemos que todo esse processo até agora indicado resulta numa realização musical significativa, ao qual se atribui valor e faz-se tramitar nos circuitos de trocas simbólicas, influenciando direta ou indiretamente na vida de várias pessoas (o número evidentemente varia muito conforme o circuito artístico específico em que a obra circula). Precisamos saber como isso tudo se mantém, quais relações permanecem (e porquê) entre os mundos e linguagens musicais com os músicos¹⁹, como e porquê se modificam. Se com Merleau-Ponty é possível conceber um corpo que vai além do fisiológico, expandindo-o às situações dos quais participa e aos objetos que se utiliza, e com Bourdieu é possível constatar as condições sociais (coletivas) dessas situações e o fato de serem imanentes ao corpo, é com Bakhtin que será possível determinar os modos como essas relações se estabelecem.

Iniciamos com a constatação que Bakhtin faz da existência de áreas mais ou menos delineadas de atividades que determinam usos particulares da linguagem (no caso dele a língua):

Todos os diversos campos da atividade humana estão ligados ao uso da linguagem. Compreende-se perfeitamente que o caráter e as formas desse uso sejam tão multiformes quanto os campos da atividade humana, o que, é claro, não contradiz a unidade nacional de uma língua (Bakhtin, 2003, p.261).

Evidentemente, cada enunciado particular é individual, mas cada campo de utilização da língua elabora seus *tipos relativamente estáveis* de enunciados, os quais denominamos *gêneros do discurso* (Bakhtin, 2003, p.262, grifos do autor).

desfile (ver <http://oglobo.globo.com/especiais/carnaval2005/mat/166719109.asp>).

¹⁹ Neste trabalho não cabe a discussão sobre a música ser ou não uma linguagem. Concebo a música como sendo uma organização significativa e, por isso, linguagem e parto daí para as considerações que desejo fazer. Para uma discussão mais profunda sobre a condição de linguagem da música ver Schroeder, Sílvia (2005) que coloca a questão em termos de concepções de linguagem e de música. Em resumo, afirmar que a música é ou não linguagem depende mais da concepção de linguagem que se adota. No meu caso particular, a linguagem é concebida como um sistema simbólico significativo, o que diz respeito também diretamente à música.

Partilhando de um mesmo movimento de restrição que os outros dois autores já comentados, Bakhtin delimita um tipo de uso e compreensão da língua que se instala em áreas particulares de atividades onde se estabelece como um modo particular de expressão, como um gênero de discurso. Na música é possível constatar uma configuração homóloga a esta quando percebemos a sedimentação de certos procedimentos musicais aparentemente genéricos que se tornam típicos de certos tipos de música²⁰. É possível dizer que também na música formam-se áreas de procedimento musical que se estabilizam e tornam-se espécies de gêneros de discurso musicais²¹. E a comparação não pára por aí. Ao admitir uma área de estabilidade da formação dos enunciados, Bakhtin abre as portas para uma outra concepção de *estilo*, intrinsecamente relacionada aos gêneros:

Uma determinada função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e determinadas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades temáticas e – o que é de especial importância – de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos de construção do conjunto, de tipos de acabamento, de tipos da relação do falante com outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro, etc. O estilo integra a unidade de gênero do enunciado como seu elemento (Bakhtin, 2003, p.266).

Também com relação ao estilo pessoal do enunciado lingüístico Bakhtin constrói um modelo de explicação que dá conta plenamente do fenômeno musical como eu gostaria

²⁰ Alguns exemplos de usos e não usos típicos: a raridade do uso de acordes invertidos ou dissonantes no *rock* (se bem que hoje em dia já seja possível pinçar alguns contra-exemplos do primeiro caso, como em algumas músicas do *Blink182* ou mesmo do *CPM22*); a raridade da quebra de compassos ou da métrica na MPB e, ao contrário disso, o uso quase indiscriminado de quebras de compassos e métrica no chamado *jazz fusion*; a distribuição regular das funções instrumentais (baixo, harmonia e melodia respectivamente nas regiões grave, média e aguda do espectro sonoro) e sua presença explícita na música popular, ao contrário da variação dessas funções e regiões, até mesmo a supressão de alguma delas, na música erudita; até a presença de certos ritmos característicos que acabam por classificar os gêneros de música, como é o caso do samba, do *reggae*, do *blues* etc.

²¹ Há um certo grau de divergência na classificação desse fenômeno de aglutinação musical. Termos como *gênero*, *tipo*, *estilo*, *forma*, e até mesmo *linguagem*, são utilizados indistintamente como formas de categorização que ainda não são consensuais (formas dentro de gêneros, estilos dentro de tipos etc.) – diferente da biologia, por exemplo, que mantém uma ordem rígida nos seus níveis taxionômicos: reino, filo, classe, ordem, família, gênero e espécie. Mesmo assim, o que interessa para este trabalho, independentemente da taxionomia utilizada, é a constatação de que é possível o agrupamento das diferentes manifestações musicais em termos de gêneros, tipos, espécies, formas, estilos ou o que quer que seja, numa configuração que pode se aproximar bastante dos gêneros do discurso na língua que sugere Bakhtin.

que ele fosse interpretado. Cada modo de manifestação musical (que implica uma concepção particular de música) acaba por eleger seus modelos, aquelas músicas que melhor representam a concretização de seus ideais musicais e aqueles músicos que as tornam concretas da maneira mais consensualmente reconhecida como legítima²². Estabilizam configurações padrão que, a despeito de muitas vezes existirem concretamente como realizações clássicas (no sentido de emblemáticas) daquele ideal musical, aceitam (ou toleram) outras soluções e configurações mais ou menos aparentadas aos “clássicos” (dependendo da situação da área em questão em relação às outras áreas fronteiriças), mas que carregam traços pessoais plenamente identificáveis, de tal ou qual músico, para aqueles ouvintes mais familiarizados.

De certo modo, só é possível o desenvolvimento de um estilo pessoal musical dentro de uma área delimitada de manifestação musical, um gênero. O chamado gênio musical não é gênio em todas manifestações, é gênio apenas naquelas que ele habita²³. Então não se erra em afirmar que o estilo pessoal do músico se institui a partir de uma identidade que ele adquire dentro de uma área na qual as manifestações musicais partilham de um sentido especial e particular, dentro de um gênero de discurso musical que impõe uma fronteira diante da qual ele pode ou não se restringir²⁴.

²² Lembremos das disputas inflamadas entre partidários de certos tipos de música específicos, como o sertanejo, o pagode, a MPB, o *jazz* etc., em transformar seus ídolos em ícones da Música (com “m” maiúsculo) de modo geral, e a investida dos opositores em desclassificar esses ícones aparentemente incontestes e impor os seus próprios (os mais serenos admitem os ídolos, como o “rei” Roberto Carlos, por exemplo, dentro de suas regiões limítrofes – “rei da música romântica”).

²³ É possível encontrar representantes igualmente legitimados em mais de uma área artística, como por exemplo o guitarrista Eric Clapton, ao mesmo tempo ídolo do *rock* e atualmente também representante legítimo do *blues* tradicional americano, ou Baden Powell, igualmente representante da MPB e do samba. Contudo é curioso perceber que, com raríssimas exceções, as várias áreas nas quais alguns poucos artistas conseguem trafegar com igual conforto são muito próximas ou aparentadas (o *rock* e o *blues*, a MPB e o samba). Alguns casos mais ousados de incursão por áreas muito distantes normalmente resultam em êxito duvidoso (caso, por exemplo, de Artur Moreira Lima, pianista erudito, ao se envolver com a música popular, de Xangai e Elomar; ou ainda o caso do pianista de *jazz* Keith Jarrett ao gravar sonatas para violoncelo e piano de Bach; ou ainda o caso do violinista erudito Yehudi Menuhin ao se aventurar no *jazz* tocando com o violinista de *jazz*, Stéphane Grappelli; e por aí vai). Evidentemente que, nas áreas de onde se originam os músicos, essas incursões nem sempre são condenadas, isso ocorre comumente dentro da área ao qual o músico se aventura (foram os críticos da música erudita que censuraram Keith Jarrett).

²⁴ Lembro como exemplos dois casos conhecidos: Bob Dylan, inicialmente um cantor *folk* aclamado que só a partir de 1966 aderiu o *rock and roll*, e Elvis Presley, inicialmente ligado à música *gospel*.

Onde há estilo há gênero. A passagem do estilo de um gênero para outro não só modifica o som do estilo nas condições do gênero que não lhe é próprio como destrói ou renova tal gênero (Bakhtin, 2003, p.268).

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário), refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso (Bakhtin, 2003, p.285).

É preciso, primeiramente, que o músico esteja envolvido num gênero musical, que adquira uma familiaridade suficiente com ele para que gradualmente consiga se posicionar, se individualizar, dentro dos limites expressivos de tal gênero, em outras palavras, que ele crie um estilo próprio de atuar (tocar ou compor). Isto implica um processo intenso e longo de envolvimento não apenas com a face técnica instrumental do aprendizado mas, principalmente, com os modos de significação da linguagem musical com a qual se encontra envolvido e os valores presentes em seu âmbito. Bourdieu e Darbel afirmam que, em questões de apropriação cultural, não se pulam etapas (Bourdieu e Darbel, 2004), o que quer dizer que no processo de inculcação dos valores e significados culturais, dos quais evidentemente a música faz parte, não é possível abreviar o longo e intenso percurso de familiarização necessário ao desenvolvimento cultural do indivíduo. Não é à toa que o processo de formação dos músicos, na maior parte das áreas de manifestações musicais que conheço, demanda anos de dedicação, empenho e quase total exclusividade²⁵.

Mas não só aí é possível uma analogia das concepções de linguagem de Bakhtin com a música. Ao denunciar as diferenças entre as concepções gramaticais e a concepção discursiva da língua o autor expõe um equívoco frequentemente também encontrado nas

²⁵ Ainda que eu já tenha ouvido da boca de vários professores de música serem necessários não mais do que cinco anos de estudo para formar um músico, discordo fortemente. Talvez esse tempo se refira ao período de instrução instrumental, durante o qual o aluno se familiariza com as técnicas mais gerais de seu instrumento ficando apto a frequentar, por exemplo, as últimas estantes de uma orquestra sinfônica ou formar sua própria banda de *rock*. No caso a que me refiro, à compreensão das linguagens musicais, a experiência mostra que o envolvimento com a música precisa ser muito maior do que isso (talvez inclusive os professores que acreditam nessa redução de tempo não levem em conta o tempo de contato anterior dos alunos com a música, que é fundamental e pode produzir êxito muito mais rapidamente, visto a compreensão já se encontrar presente). Lembro que a formação não-escolar de alguns músicos (por exemplo, daqueles que participam de manifestações musicais ritualísticas como “tocadores”) geralmente demanda tanto tempo quanto a formação escolástica dos músicos de orquestra (que geralmente varia em torno de dez anos).

teorias musicais: a tentativa de decompor a língua, assim como a música, em unidades mínimas de sentido com as quais seria possível compreender todo o processo complexo de constituição que envolve a língua falada e a música tocada. Assim como Bakhtin adverte que as unidades gramaticais da língua, notadamente a palavra e a oração, não dão conta dos sentidos da língua concreta em ação, afirmo que as unidades teóricas da música também não dão conta dos sentidos musicais da música concreta (essas unidades da música podem variar entre a nota, a célula, o motivo, o tema, a frase e, em casos mais raros, o período). Segundo o autor, a unidade discursiva da língua em funcionamento é o *enunciado*.

A indefinição terminológica e a confusão em um ponto metodológico central no pensamento lingüístico são o resultado do desconhecimento da *real unidade* da comunicação discursiva – o enunciado (Bakhtin, 2003, p.274).

Diferentemente da palavra ou da oração, o enunciado aparece como uma unidade muito mais flexível²⁶ que carrega características diretamente relacionadas ao discurso vivo, ao ato concreto e coletivo da fala ou da escrita. Resumidamente: “a alternância dos sujeitos do discurso, que emoldura o enunciado”, a conclusibilidade e a ligação íntima com uma forma estável de gênero de discurso (Bakhtin, 2003, p.279-282). Cria-se a imagem de uma cadeia discursiva em que os enunciados se ligam através de uma relação íntima, dialógica, onde um leva em conta os outros. O autor adverte que o modo como adquirimos a familiaridade com a língua, a possibilidade de elaborarmos e emitirmos os nossos próprios enunciados, se dá através da “assimilação das palavras do outro (e não das palavras da língua)”, ou seja, através dos sentidos que aprendemos a apreender dos discursos já elaborados e emitidos pelos outros falantes da mesma língua (mais particularmente do mesmo gênero de discurso).

Em cada época, em cada círculo social, em cada micromundo familiar, de amigos e conhecidos, de colegas, em que o homem cresce e vive, sempre existem enunciados investidos de autoridade que dão o tom, como as obras de arte, ciência, jornalismo político, nas quais as pessoas se baseiam, as quais elas citam, imitam, seguem. Em cada época e em todos os campos da vida e da atividade, existem determinadas

²⁶ “Uma das causas do desconhecimento lingüístico das formas de enunciado é a extrema heterogeneidade destas no tocante à construção composicional e particularmente à sua dimensão (a extensão do discurso) – da réplica monovocal ao grande romance” (Bakhtin, 2003, p.286).

tradições, expressas e conservadas em vestes verbalizadas: em obras, enunciados, sentenças, etc. [...] Nosso discurso, isto é, todos os nossos enunciados (inclusive as obras criadas) é pleno de palavras dos outros, de um grau vário de alteridade ou de assimilabilidade, de um grau vário de aperceptibilidade e de relevância (Bakhtin, 2003, p.294-295).

Cada enunciado é pleno de ecos e ressonâncias de outros enunciados com os quais está ligado pela identidade da esfera de comunicação discursiva (Bakhtin, 2003, p.297).

Essa visão de linguagem, ao servir de fundamento para a reflexão sobre a música, causa uma completa reviravolta nos parâmetros de consideração das realizações, principalmente no que diz respeito ao processo de aquisição das chamadas competências musicais. Num processo homólogo ao da língua, a apreensão da música se dá pela assimilação dos sentidos implícitos e explícitos nas obras musicais, nos discursos musicais dos outros. A vontade de tocar ou de criar música, pelo menos do modo como concebo, aparece como uma espécie de movimento responsivo a alguma música com a qual mantivemos algum contato. Alguém já disse que a verdadeira obra de arte é aquela que inspira a fazer novas obras²⁷, isto é, é aquela que se insere num circuito de comunicação artística se posicionando em relação a outras obras do mesmo gênero (ou de gêneros diferentes que, entretanto, lidaram com os mesmos conteúdos).

Enganos sobre o particular aspecto da aquisição da musicalidade são mais ou menos frequentes nesse particular da significação. Afirmações como esta:

A experiência mostra, mesmo numa observação superficial, que dificilmente uma criança se aproxima do piano usando o polegar, por exemplo. Primeiramente ela costuma usar o indicador e o resto da mão fechada. Da mesma maneira não permanecerá insistentemente numa mesma nota ou na mesma região do teclado, logo experimentará regiões mais graves ou agudas, perceberá que poderá manter o som com as teclas presas ou soltá-las interrompendo o som. Primeiramente a criança explorará o piano, explorando simultaneamente sua própria ação, de acordo com Piaget, utilizando para isto o máximo de recursos (Freitas, 2003, p.5).

Usei esta citação de um pesquisador da educação musical, que propõe atenção especial ao plano sensório-motor no aprendizado do piano, por estar mais ou menos

²⁷ Ver Paz (1976), principalmente o capítulo 1- Rumo a um novo estilo (p.23-50).

apontada, em primeiro lugar, para uma revitalização do corpo no ensino de música – o que torna sua pesquisa mais ou menos próxima da minha – e em segundo, porque demonstra com muita segurança (reparem o modo didaticamente conclusivo como ele dispõe cada etapa do processo que descreve, mesmo não estando sustentado por nenhuma pesquisa empírica) o posicionamento teórico-ideológico do autor, não apenas pela menção de Piaget, mas pela inferência da reação de crianças frente a um piano que, pelo menos para a minha experiência pessoal²⁸, não condiz com a dele. As crianças que vi à vontade na frente do piano não tentaram explorá-lo “utilizando o máximo de recursos”, nem ao menos posicionaram sua ação sobre o instrumento num âmbito de exploração da própria ação. Por um lado, elas tentaram extrair sons significativos do instrumento, procurando algo pelo qual fosse possível identificar como música, em acordo com as referências que carregavam. Assim que algum som conhecido foi identificado, imediatamente a criança passa a tentar tocar “musiquinhas” sobre ele (infantis, introduções de músicas populares já ouvidas e memorizadas, brincadeiras musicais como o “bife”, músicas ouvidas no caminhão de gás ou toques de celular etc.). É muito comum, quando da reunião de várias crianças em frente ao piano, que aquelas que já conhecem algumas dessas “musiquinhas” seja solicitada pelas outras para ensiná-las. Ou seja, não há – pelo menos ainda não presenciei – uma atitude abstrata de caça de possibilidades ou para o reconhecimento total dos instrumentos por parte dos iniciantes, nem mesmo pelos adultos (de certo modo, mais familiarizados com a enumeração de possibilidades antes da ação). Pelo que posso lembrar, todos os alunos que vieram ter seus primeiros contatos instrumentais comigo procuravam meios de executar músicas conhecidas e familiares, quase nunca seduzidos pela aura de possibilidades sonoras ou articulares dos próprios instrumentos. Parece-me que este último já seja um estágio em que o aluno se aproxima dos desejos exploratórios dos músicos, ou seja, daquele que já aprendeu “falar”.

Bakhtin nos coloca que a “expressão do enunciado, em maior ou menor grau, *responde*, isto é, exprime a relação do falante com os enunciados do outro, e não só a relação com os objetos do seu enunciado” (Bakhtin, 2003, p.298, grifos do autor). Mesmo no ato da criação musical ou lingüística, a obra está transpassada de enunciados alheios, dos

²⁸ Sou professor de iniciação musical para crianças há algum tempo.

enunciados do outro sobre o mesmo objeto (Bakhtin, 2003, p.297). Uma realização musical nunca surge do vazio, ela carrega, adapta, remodela, ressignifica os sentidos já expostos em outras realizações de mesmo gênero. Apenas nesta situação é possível a existência do estilo pessoal.

Assim também como nos gêneros de discursos, alguns gêneros musicais são mais propícios aos reflexos individuais do que outros (Bakhtin, 2003, p.265). Numa comparação genérica é possível observar certa diferença entre os intérpretes da música popular e os da música erudita. Conquanto os músicos eruditos possuam certa liberdade em arquitetar sua forma particular de executar uma peça, na comparação com a liberdade do músico popular eles perdem na amplitude e intensidade das mutações permitidas. Um músico popular pode, se achar necessário, chegar ao ponto limítrofe da descaracterização da música executada, alterando inclusive o gênero da peça em questão (samba que vira *rock*, *jazz* que vira *reggae*, maracatu que vira *rap* etc.). Na área erudita esses limites são bem mais rigorosos, embora não deixem de permitir o reconhecimento mais ou menos fácil de intérpretes ou compositores pelos ouvintes mais familiarizados.

Assim como o corpo próprio e o *habitus*, o estilo na acepção bakhtiniana chega muito próximo da idéia que eu buscava para elucidar a presença do corpo na atividade musical. Mas, assim como as outras noções, não coincide exatamente com aquilo que resolvi chamar de corporalidade musical. Isto porque no caso do estilo, ainda que a aquisição da competência lingüística seja esclarecida por Bakhtin num processo de apreensão dos sentidos que habitam os enunciados alheios, estabilizados em gêneros do discurso dentro de uma língua, a estilística proposta por esse viés objetiva trabalhar com o discurso proferido, a obra já pronta, o estilo já estabelecido. Minha pretensão é observar a conquista gradativa do estilo musical, o processo de formação do músico, com uma finalidade explicitamente educacional. Meu objetivo final é poder interferir, no sentido de estimular, auxiliar, em alguns casos desencadear esse processo de apropriação de um significado cultural da música, ou das músicas, por parte dos indivíduos, tendo ou não a intenção de se tornarem músicos.

Irei explorar mais minuciosamente os desdobramentos educacionais dessas considerações sobre a música num capítulo apropriado. Por agora considero suficiente ter

exposto de modo sucinto as minhas fontes teóricas que propiciaram a configuração de uma noção de corporalidade mais afeita aos fenômenos musicais. A seguir pretendo mostrar alguns exemplos da corporalidade em ação, no ato vivo dos músicos executando em seus instrumentos as suas criações musicais. E assim como inferi um processo de limitação e de recorte de fronteiras na interpretação da realidade, sugerida pelas noções que comentei, pretendo limitar e recortar uma parte da realidade musical (espero que de modo sutil e delicado) através da qual será possível observar concretamente a corporalidade musical.

Parte 3 – corporalidade musical em ação

Para que possamos passar para uma nova fase, a análise da corporalidade dos músicos, é preciso que se faça, antes de tudo, o recorte da situação (campo, gênero musical) sob a qual será possível observar suas realizações particulares. Os músicos que serão observados nesta fase serão cinco violonistas populares: Baden Powell, Egberto Gismonti, Ulisses Rocha, André Geraissati e Michael Hedges.

Algumas pessoas para as quais eu anunciei a lista de “examinados” estranharam o aparente ecletismo do agrupamento. Além de serem violonistas, e serem considerados músicos populares, mais nada teriam em comum (talvez o fato de serem brasileiros, critério impossibilitado pela inclusão do violonista americano Michael Hedges, – porque não todos brasileiros? Foi uma pergunta que ouvi com frequência). Avaliando um pouco melhor as trajetórias, os estilos pessoais, os circuitos de legitimidade por que todos eles passaram (e passam¹) e o campo de atuação de cada um deles é possível perceber que esses músicos são muito mais próximos do que se imagina à primeira vista.

Em primeiro lugar, todos eles tiveram uma formação instrumental escolar, ou seja, todos passaram pelo ensino tradicional de música, o que é fundamental para este trabalho. Isto significa que, de um modo ou de outro, todos tiveram a oportunidade de manter contato com um ideário musical mais ou menos determinado, difundido pelas escolas e pelos esquemas escolares de música (muitas vezes aplicado por professores particulares): um conjunto de valores e crenças estabelecidos com relação à música, concepções padronizadas das atividades de criação e execução, esquemas sistematizados e ordenados para o desenvolvimento das habilidades necessárias à execução, enfim, um ideal mais ou menos fixado de concepções do que seria música e de como operá-la através dos instrumentos e da criação. Levando-se em conta os modos particulares de apropriação que cada um provavelmente efetuou desses ideais, é possível afirmar que esse conjunto de

¹ Uso os dois tempos do verbo pelo fato de dois dos músicos já serem falecidos: Baden Powell e Michael Hedges.

“regras” que permite conceber e atuar sobre a música, dentro do universo escolar (e posteriormente, do artístico), é absorvido e partilhado pela maioria dos músicos escolados. Tornam-se paradigmas perceptíveis e reconhecíveis nos músicos (um pouco pela maneira de atuar, um pouco pelo modo de falar sobre a música) por quem já passou por percursos semelhantes, como é o meu caso.

Em segundo, todos os cinco músicos, ao alcançarem certo prestígio no mundo da música popular, sofreram (e sofrem) mais ou menos os mesmos tipos de pressão para se manterem numa mesma posição de prestígio. Quero crer que possam ter sofrido experiências homólogas dentro de uma mesma área musical (como, por exemplo, várias tentativas normalmente necessárias para a entrada no circuito musical profissional, o longo percurso comumente necessário para a consolidação e reconhecimento de um trabalho artístico, os vários riscos, instabilidades e alterações imprevistas envolvidos no processo industrial de gravação e circulação da produção musical etc.), ainda que tenham alcançado posições elevadas, e diferenciadas, por mostrarem atitudes (artísticas e pessoais) também diferenciadas dentro do circuito popular.

Em terceiro, todos, de um modo ou de outro, se tornaram representantes legítimos de um gênero musical específico². E aqui abro um pequeno parêntese para explicitar um pouco melhor o que quero dizer com isso.

* * *

Assim como se pode perceber um esforço acadêmico para a instituição do gênero *canção* dentro do mundo da música popular³, alguns poucos indícios também aparecem na direção de reivindicar um outro gênero de igual importância, que se posiciona mais ou menos em oposição à *canção*, embora caminhe lado-a-lado com ela, que é a *música*

² Aqui, tomo a liberdade de usar o termo gênero numa acepção próxima à de Bakhtin, isto é, como uma das prováveis áreas de estabilidade significativa de realizações musicais.

³ Vários trabalhos e autores se empenham, no meu entender, para a consolidação da *canção* como gênero, dentre eles: Luiz Tatit, principalmente n’*O Século da Canção*; Zuza Homem de Mello n’*A era dos festivais* e n’*A canção no tempo*, em 2 volumes; Heloísa de Araújo Duarte Valente n’*As vozes da canção na mídia*; José Adriano Fenerick em *Nem no morro nem na cidade*, além de muitos outros trabalhos sobre cantores, canções e grupos populares que ultimamente têm aparecido com razoável frequência.

*instrumental*⁴. É perceptível, mesmo ainda com os poucos trabalhos dedicados ao assunto, que a música instrumental, embora seja interlocutora privilegiada no desenvolvimento da canção popular, possui sua trajetória mais ou menos independente, ou melhor, paralela à da canção, mas não idêntica. As influências são mútuas e múltiplas, mas a intimidade com que ambos os gêneros se relacionam não autoriza a indistinção, no sentido de que se pense que uma história da música instrumental possa estar forçosamente incluída, ainda que de modo indireto, na história da canção. Mesmo que muitas informações sobre a área instrumental possam estar incluídas como adendos nas pesquisas sobre a canção, no máximo confirmando a íntima relação entre ambas, fazem-se necessários estudos voltados exclusivamente para o assunto, por exemplo: sobre as trajetórias particulares dos instrumentistas (que suponho serem até certo ponto diferenciadas das dos cancionistas e cantores), a formação e dissolução de grupos instrumentais, os padrões de procedimento instituídos e os nomes que influenciaram ou se tornaram exemplos desses padrões, as tendências e propostas estéticas oriundas da prática instrumental, os circuitos específicos para a circulação das obras e dos músicos (locais em que se dá espaço para a música instrumental, espaços das mídias – revistas, jornais, rádio e TV – destinados a ela etc.), as instituições e modos de legitimação específicos (prestígio entre os pares, consideração da crítica especializada, acesso aos circuitos e salas alternativos ou prestigiados para apresentações, modos de difusão do trabalho – *shows* fechados, CDs independentes em pequenas tiragens – entre outros), as hierarquias estabelecidas, os modelos de procedimentos na realização das obras, os processos de formação etc.

Embora este trabalho não tenha a intenção de comprovar a existência do gênero instrumental, embora eu considere que dá alguns passos muito tímidos nessa direção, com certeza ele se ressentirá de estudos mais abrangentes e aprofundados sobre esse assunto que, evidentemente, não me caberia fazer neste momento, mas que poderiam amenizar em muito a carga teórica necessária para a comprovação de uma atitude corporal instrumental até

⁴ Entre outros, Wander Frota chama a atenção para a formação de uma “orquestração brasileira” (Frota, 2003, p.70), estudo ainda não realizado, José Ramos Tinhorão (1998) dedica parte de suas pesquisas à música instrumental brasileira e Henrique Cazes (Choro: do quintal ao municipal) parece dar início a um estudo mais direcionado aos antecedentes do que hoje podemos nomear de música instrumental, área da qual o choro é agente privilegiado.

certo ponto diferenciada de uma atitude de caráter mais “cancionística”, hegemônica por enquanto nas pesquisas da música popular. Mas voltemos ao nosso assunto.

* * *

No caso dos cinco violonistas citados, ainda que vários trafeguem também na ala da canção (como Baden Powell, Egberto Gismonti e Michael Hedges), todos podem ser posicionados sem equívocos na ala instrumental. Todos mantêm a maior parte de sua produção no âmbito da música instrumental (alguns exclusivamente, como é o caso de Ulisses Rocha e André Geraissati) e são comumente considerados pela crítica, e pelos estudiosos da música popular, como compositores e instrumentistas (e não como cancionistas).

Outro motivo da união desses exemplos pode ser considerado como sendo a percepção, nas suas obras, de alguns sinais mais ou menos claros de influências mútuas, o que permite inferir uma espécie de teia de relações musicais mais íntimas entre eles. Egberto Gismonti cita freqüentemente (e musicalmente também, como veremos) o nome de Baden Powell; Ulisses e André começaram as respectivas carreiras juntos, no trio de violões D’Alma, além de terem como padrinho artístico o próprio Egberto; André e Egberto tocaram muito tempo juntos em *shows* (André gravou seu primeiro disco solo no estúdio recém formado de Egberto e teve a ajuda do próprio Egberto tocando alguns instrumentos, na produção e nos arranjos⁵); Ulisses e André conheceram o trabalho de Michael Hedges (soube por fontes indiretas⁶ que Ulisses assistiu a única apresentação que Michael fez no Brasil em 1996⁷); e André se envolveu fortemente com as propostas técnico-instrumentais de Michael, como veremos a seguir. Relatei apenas os contatos mais diretos entre eles. É provável que haja mais indícios de relacionamento entre André, Ulisses, Egberto, Baden e Michael, ainda que este não seja o propósito das análises.

⁵ O disco *Entre duas palavras*, gravado na gravadora Carmo em 1982.

⁶ Um aluno de violão de Ulisses Rocha, meu conhecido.

⁷ Na casa noturna paulistana *Bourbon Street*, no dia 29 de agosto de 1996, às 22h30min, como relatado por Edson Franco na revista *Guitar Player*, ano 1, nº9, p.35.

Há ainda um outro forte motivo que é a minha inegável admiração particular pelo trabalho desses cinco músicos. Há também o fato de eu mesmo estar envolvido pessoalmente com o violão e com a música popular instrumental, o que facilita um pouco o envolvimento com a obra desses músicos. Entrou também como argumento forte desta escolha a razoável facilidade de ter acesso ao trabalho dos cinco em gravações, na maioria CDs. A partir do contato com esse material foi possível, além da possibilidade da escolha de um repertório mais significativo e adequado para o tipo de análise a que me propus, a constatação tanto de procedimentos semelhantes quanto das soluções pessoais encontradas por cada um para os problemas mais comuns relacionados à execução e criação musicais. Muitos outros violonistas foram cogitados como exemplos a serem analisados mas, infelizmente, tiveram de ser descartados pelos mais diversos motivos. Inclusive, e principalmente, o de que um número maior de exemplos talvez causasse desconforto ao leitor não especializado. Conquanto eu evite adentrar de forma enfadonha nas considerações técnicas, não pude me distanciar totalmente delas. Considerei que, pelo menos, a menção dos fatores técnicos pudesse proporcionar uma melhor compreensão de algumas diferenças mais sutis de procedimento, o que resultaria, sem dúvidas, numa melhor comparação entre os cinco violonistas.

Um último motivo, talvez o mais subjetivo de todos, é o fato de que considero as realizações desses cinco artistas muito claras no que se refere às soluções pessoais e corpóreas, por assim dizer, que empreendem executando as peças musicais. Ou seja, com esses músicos a noção de *corporalidade musical* estaria plenamente contemplada. Em todos os cinco casos, o equilíbrio entre o que se toca, como se toca e onde se toca (linguagem, músico e instrumento) é exemplar. Os limites entre possibilidades e intenção ajustam-se de modo a mostrar, através dos resultados musicais, que o que eles pretendem (observado nas características peculiares de suas composições) coincide com o que eles podem fazer⁸. Tenho a pretensão de ter escolhido os exemplos musicais que mais facilmente demonstram essas suposições, pelo menos os mais convincentes.

⁸ Mesmo sabendo dos riscos em se falar de intencionalidade do modo como anuncio, no âmbito musical em que este trabalho transita é possível inferir, pelo menos com alguma margem de segurança, a correspondência entre “querer fazer” e “poder fazer” no próprio resultado das músicas realizadas. Espero deixar isto mais claro durante as análises dos exemplos musicais.

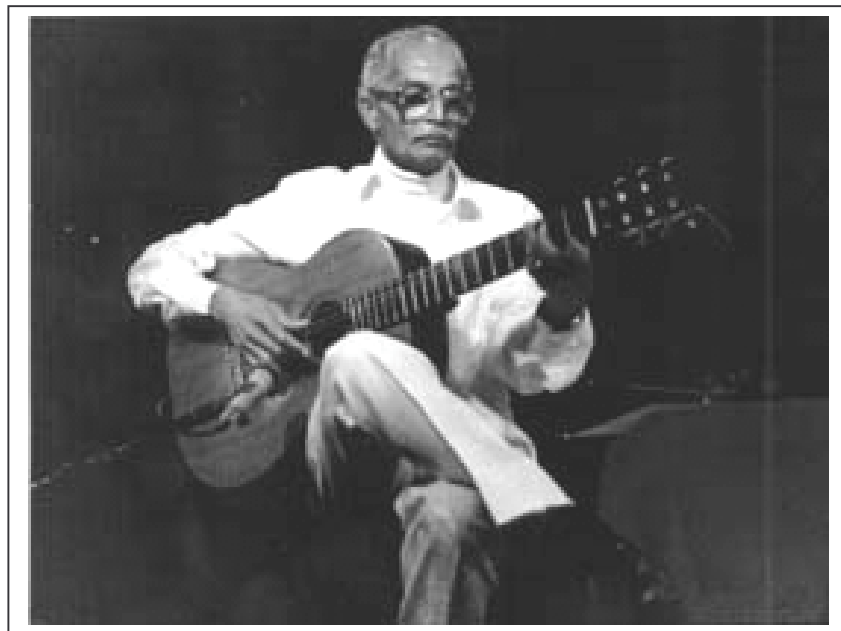
A escolha dos músicos não se deu, portanto, de forma aleatória. As peças que analiso de cada um foram escolhidas do conjunto quase total de suas respectivas obras, aos quais pude ter acesso. Pretendi, com essas escolhas, fornecer uma ilustração auditiva mais fácil de ser percebida, na medida do possível, mesmo para aqueles menos familiarizados com a música instrumental dos violões solistas. Além dos comentários, incluí em anexos os gráficos das peças comentadas para somar à audição um auxílio visual. Nesses gráficos procurei enfatizar a arquitetura das peças na dimensão das suas partes, medida que considere suficiente para mostrar os detalhes que desejava (ainda que a corporalidade influa determinantemente não apenas nessa dimensão estrutural mais ampla das músicas, mas também nas minúcias, na escolha dos elementos mais básicos a serem manipulados).

Devo dizer, para finalizar, que as análises que proponho tomam um pouco de distância das análises tradicionais da música (análises técnico-estruturais). Talvez alguns músicos que se aventurem neste texto sintam falta de maior quantidade de informações técnicas, mais afeitas ao fazer musical. As informações sobre seqüências harmônicas, afinações, digitação ou outras de mesma espécie foram omitidas por considerar que, por um lado, pretendi deliberadamente privilegiar o ponto de vista do *ouvinte* e não do músico (a *apreciação* ao invés do fazer e, por consequência, a face *estética* ao invés da *técnica*). Por outro lado, como este trabalho se encaixa na área da educação musical, ou pelo menos assim pretendo, achei melhor levar em conta a possibilidade de acesso ao mundo musical para o leitor leigo em música, como é normalmente o caso dos professores dos primeiros anos escolares que, a despeito de muitas vezes não serem músicos, se utilizam da música como poderoso instrumento educacional. Foi, portanto, pensando no esclarecimento, tanto quanto possível, dos fenômenos musicais para um público não necessariamente músico (em termos técnicos) que optei por um caminho alternativo ao da compreensão técnica da música (até porque acredito que o modo técnico seja apenas *mais um* dos modos possíveis de entender e se apropriar das produções musicais).

Tendo, então, delimitado uma área dentro da qual eu considero que os cinco músicos trafegam, e, por isso, partilham de ideários semelhantes, de valores musicais mais ou menos consensualmente estabelecidos, é possível, em acordo com os caminhos teóricos traçados nas partes anteriores deste trabalho, adentrarmos no mundo musical que desejo

mostrar, da forma como proponho. A seguir, então, faremos as análises das obras dos cinco músicos e seus modos peculiares de elaborar discursos musicais significativos. Antes, porém, permito-me uma rápida apresentação de cada um dos músicos escolhidos.

3.2. Baden Powell



Baden Powell de Aquino nasceu em Varre-Sai, pequeno município próximo à cidade do Rio de Janeiro, no dia 6 de agosto de 1937. Terceiro filho de pai violinista amador, logo se interessou pela música. Tendo inicialmente aprendido alguns rudimentos do violão com o próprio pai, logo, porém, passou a ter aulas com um “verdadeiro professor de violão”¹, James Florence, conhecido como Meira, amigo e companheiro de grupo musical do pai de Baden. Completou seus estudos na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, estudando arranjo, harmonia, contraponto, orquestração e composição. Tendo um desenvolvimento e envolvimento bastante rápido com a música e com o violão, logo se tornou profissional, a partir dos 15 anos. Como violonista profissional, acompanhou vários cantores famosos na Rádio Nacional, em excursões pelo país, e em casas noturnas e boates, constituindo aos poucos uma carreira promissora que se solidificou principalmente na década de 1950, quando iniciou parcerias com grandes nomes da música popular, como Billy Blanco, Vinícius de Moraes, Paulo César Pinheiro, entre outros. A partir daí, firmou-se como um dos grandes nomes do violão no Brasil, tendo extrapolado sua fama até a França, onde viveu por muitos anos. Morreu em setembro de 2000 deixando vasta obra gravada em discos e CDs.

¹ Expressão utilizada pelo próprio Baden no DVD *Velho amigo*.

Depois de alguns esclarecimentos iniciais sobre a corporalidade musical, feitos nos primeiros capítulos do trabalho, vou agora tentar mostrar como ela se apresenta, numa dinâmica especial, em cada um dos violonistas por mim escolhidos: como cada um deles coloca sua corporalidade em funcionamento no ato de tocar ou compor (os cinco violonistas, nesse aspecto, atuam simultaneamente nos dois ramos, interpretando e compondo) e, principalmente, como podemos observá-la em ação. O primeiro a ser estudado sob esse aspecto será Baden Powell. Antes, porém, me sinto obrigado a esclarecer que não é objetivo desse trabalho fazer relatos biográficos, nem mesmo fornecer informações exclusivas sobre os músicos analisados. Para isso já há literatura especializada ou, pelo menos, deverá ser elaborada em outros estudos. Aqui nos interessa o que podemos chamar de análise estética das execuções dos músicos (evidentemente aquelas registradas em gravações) que nos auxiliem a dar visibilidade a esse traço peculiar intrínseco a cada uma das realizações musicais desses violonistas, ou seja, como cada um equilibra (ou não) esse jogo particular de forças.

O que mais chamou a atenção na produção de Baden² é algo característico no seu modo de tocar que podemos identificar com a noção de “carnavalização”. Este é um termo utilizado por Bakhtin na sua obra sobre a cultura popular da Idade Média e do Renascimento e que envolve, principalmente nas manifestações populares desse período, uma maneira indisciplinada e “antioficial” de comportamento que ocorria principalmente nas festas populares e ritos cômicos.

Todos esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas (Bakhtin, 2002, p.4-5, grifos do autor).

² Por conta de um hábito adquirido do meio musical, tomo a liberdade de chamar os músicos analisados pelo primeiro nome e não pelo sobrenome, como é mais comum no meio acadêmico. Não me sinto à vontade ao me referir aos músicos como Powell, ou Gismonti, por exemplo, tanto quanto me sinto ao escrever Baden ou Egberto.

Enquanto nos ritos e festividades oficiais, patrocinados tanto pela Igreja como pelo Estado feudal, seus organizadores se esforçavam para consagrar a ordem dominante já existente, o caráter da festa popular propiciava um modo diferenciado de manifestação. Nas palavras de Bakhtin:

[...] a relação da festa com os fins superiores da existência humana, a ressurreição e a renovação, só podia alcançar sua plenitude e sua pureza, sem distorções, no carnaval e em outras festas populares e públicas. Nessa circunstância a festa convertia-se na forma de que se revestia a segunda vida do povo, o qual penetrava temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância (Bakhtin, 2002, p.8).

Isto significa que as festas populares não se constituíam apenas como pura negação da oficialidade, mas como um modo alternativo de olhar o mundo no qual a abundância, o excesso e o grotesco se rivalizavam com o comedimento, a ordem e o controle dos rituais oficiais, sem contudo negá-los, mas como uma maneira de vivenciar um modo diverso e renovador de existência³.

Essa visão, oposta a toda idéia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas “ao avesso”, “ao contrário”, das permutações constantes do alto e do baixo (“a roda”), da face e do traseiro, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um “mundo ao revés” (Bakhtin, 2002, p.9-10).

A partir da noção desse universo “ao contrário” das festas populares da Idade Média, que Bakhtin expõe e nomeia como “carnavalesco”, é que podemos observar algumas características que sustento estarem presentes na execução musical de Baden Powell (e também nas suas composições, que comentarei a seguir). Apenas como uma primeira demonstração de como o excesso e a abundância se manifestam em elementos e graus variados na obra de Baden, remetemos à sua interpretação de “Berimbau”, uma de suas mais conhecidas composições⁴. Conhecida pelo público esta música foi reconhecida

³ “A negação pura e simples é quase sempre alheia à cultura popular” (Bakhtin, 2002, p.10).

⁴ Faixa 5 do CD *Ao vivo no Teatro Santa Rosa*.

como êxito de público também pelo seu autor, a ponto de figurar em várias das suas gravações ao vivo (e portanto nas suas apresentações) e na maioria das coletâneas em CD dedicadas a ele⁵. Nessa versão gravada ao vivo e totalmente instrumental (a música recebeu letra de Vinícius de Moraes), Baden faz uma introdução solo em que os outros instrumentistas (piano, baixo acústico e bateria) vão entrando gradativamente até a introdução se tornar uma espécie de improviso rítmico em cima do tema principal (que na versão cantada recebe a palavra “berimbau”). Aí inicia a melodia principal, logo seguida da 2ª parte, sucessão mais comumente conhecida⁶. A melodia principal, ou pelo menos o seu clima, retorna depois da 2ª parte, numa variação melódica de vigor rítmico à qual o público reage aplaudindo. Segue-se um tipo de interlúdio em que a melodia do violão, improvisada, adquire um padrão rítmico regular porém conflitante com o padrão rítmico quaternário da levada em samba que o acompanhamento oferece (em linguagem musical diríamos que Baden faz cinco tempos regulares, uma quiáltera de 5, dentro de uma regularidade de 4 tempos: cinco contra quatro), que poderia ser mais ou menos expressa com o gráfico:

solo de Baden

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

acompanhamento

1	2	3	4
---	---	---	---

Depois desse interlúdio volta a 2ª parte e, em seguida, volta novamente o tema principal tocado novamente com “vigor rítmico” (que já havia tirado aplausos do público, o que volta a acontecer novamente) seguido de uma finalização, que relembra a introdução⁷.

Onde podemos notar traços dessa “carnavalização” é, antes de qualquer outro elemento, no andamento acelerado que Baden imprime à peça. Com uma outra interpretação da mesma música, presente na coletânea “Baden Powell”, é possível

⁵ Presente, por exemplo, na coletânea *Baden Powell*, CD da gravadora Movieplay (faixa 4).

⁶ Isto porque o próprio Baden fez outras versões dessa mesma música com alterações às vezes radicalmente drásticas, como a versão de “Berimbau” do CD *Baden, Márcia, Originais do Samba show/recital* (faixa 5), em que apenas no final de uma longa improvisação a melodia principal aparece, sem a 2ª parte.

⁷ Ver o gráfico da música no anexo 1.

comparar a diferença de velocidade⁸. A aceleração proporciona uma forte instabilidade rítmica, perceptível tanto na difícil sincronia entre os quatro instrumentos quanto na imprecisão das transições entre as partes da música. Temos sempre a impressão de que Baden decide bruscamente mudar de trecho e seus acompanhantes, bastante atentos e provavelmente acostumados a esse tipo de rompante do solista, o seguem prontamente. Não há, portanto, nesta versão, uma obediência rígida e precisa à quadratura que a música oferece⁹. Isso dificulta de certo modo, por mais ensaiados que estejam os músicos, a criação improvisada de transições entre as partes; dificulta também a própria passagem entre as partes e, num nível mais sutil, a sincronização das mudanças dos acordes (note-se que em todos os refrãos, representados pelos losangos no gráfico, repetidos rigorosamente iguais, por meio do guia melódico –“*capoeira me mandou, dizer que já chegou, chegou para lutar/ Berimbau me confirmou, vai ter briga de amor, tristeza camará*”– permitem uma sincronia precisa no breque, que todos os músicos acompanhantes fazem para que Baden possa tocar um ornamento melódico rápido, que em outras versões dele da mesma música não existe. A precisão do breque é consequência direta da obediência à quadratura, e também à melodia do trecho).

Baden procede dessa maneira em muitas outras ocasiões¹⁰, acelerando os andamentos, desestabilizando a métrica¹¹, borrando a plasticidade das massas sonoras, parece que desafiando os músicos acompanhantes e a sua própria habilidade. Mas é esse

⁸ Quanto ao formato, a versão mais lenta segue a mesma sequência da versão rápida até o 2º refrão (o 2º losango do gráfico, na segunda linha), em que inclui mais um “pedaço da intro” (ver gráfico) e, dentro dele, anuncia levemente algo do interlúdio, mudando o padrão rítmico da levada. Daí mesmo ele retoma a introdução e termina a peça.

⁹ Por quadratura, jargão musical corrente, entende-se o tamanho mais ou menos regular, medido em compassos, que cada parte e cada transição entre partes se apresenta numa determinada peça. Normalmente esse tamanho é expresso em sequências regulares de compassos que tornam cada passagem entre partes previsível, ou seja, pela quadratura é possível saber exatamente quanto um trecho vai durar e o momento exato da mudança para outro trecho. Isso permite, dentre inúmeras outras consequências, que os acompanhantes (o baterista, por exemplo) criem improvisadamente pequenas células melódicas ou rítmicas que terminem no ponto exato do início do próximo trecho (chamadas pelos bateristas de “viradas”).

¹⁰ Nesse mesmo CD *Ao vivo no Teatro Santa Rosa* podemos destacar outros exemplos: a faixa 4, “Prelúdio em ré menor” de Bach, em que toca sozinho duas vezes, da primeira vez num andamento médio e na segunda num andamento bastante acelerado, e ainda a faixa 6 “Consolação”.

¹¹ O termo *métrica* também se refere à quadratura, ou melhor, a quadratura é um caso particular da métrica, caso em que a métrica mantém um padrão regular de mudanças. A métrica pode ser definida como uma dimensão temporal intermediária entre a microestrutura da pulsação e do compasso e a macroestrutura das partes e períodos. Ela diz respeito à dimensão das frases musicais.

excesso que, a meu ver, faz eco com as considerações de Bakhtin. Baden, ainda que numa situação bastante diferente daquela descrita por Bakhtin na Idade Média, se utiliza desse processo de deformação da regularidade das músicas (mais à frente veremos outros) para sujar a limpeza exigida pelas regras musicais tonais “oficiais” às quais ele está atrelado. A sonoridade de seu violão, na aceleração do andamento, se distorce com os ruídos de raspagem das unhas nas cordas e na própria madeira do braço do violão, indo muito além do limite de sonoridade consensualmente aceita para o instrumento (esses ruídos de excesso os violonistas chamam de *trastejamento*¹²). Limite a partir do qual os sons se avolumam e quase se igualam numa espécie indistinta de percussão violonística em que o ataque das notas passa a valer mais do que sua ressonância. Assim temos a inversão da regra, o contrário da limpidez, o ruído; o contrário da linha melódica, a percussão rítmica reiterativa; o contrário da previsão, o inusitado. O tema do berimbau, instrumento meio melódico meio percussivo, vem bem a calhar como pretexto que justifica o excesso, que permite a “grosseira” e a inversão da hierarquia tradicional, que troca o alto (a sonoridade) pelo baixo (o barulho)¹³.

O que nos impressiona é o jorro de vitalidade que Baden consegue impor nesse controle descontrolado que ele infiltra nas fissuras das regras do “bem tocar”. Ele demonstra técnica, habilidade e vigor, alguns dos elementos mais preciosos na avaliação dos músicos, pelo menos no meio musical em que Baden trafega. Entretanto, esses mesmos elementos são extrapolados até as últimas conseqüências, sem medo de perverter a ordem “oficial” da execução que, contudo, Baden paradoxalmente distorce, mas sem quebrá-la. Ao contrário disso, usando dessa força avassaladora da carnavalização da interpretação, da abundância de vigor, sonoridade e velocidade, do exagero da técnica que vai além das propriedades obedientes do instrumento, Baden oferece uma alternativa grotesca aos modos valorizados de se exprimir no violão¹⁴.

¹² O ruído das vibrações das cordas quando esbarram nos “trastes”, os ferrinhos que limitam as casas do braço do violão, causados quando se força a corda a vibrar além de uma certa intensidade, tocando-a muito fortemente.

¹³ Bakhtin se refere às partes altas e baixas do corpo como sendo indícios respectivos da significação do corpo na oficialidade e no carnaval (ver Bakhtin 2002, principalmente *O “baixo” material e corporal em Rabelais*, p.323-383).

¹⁴ Para uma comparação proveitosa, ouvir a versão de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso para Berimbau. Aqui podemos apreciar como seria então uma versão mais limpa (no sentido bakhtiniano que adotamos para o

Na realidade, o grotesco [...] oferece a possibilidade de um mundo totalmente *diferente*, de uma ordem mundial distinta, de uma outra estrutura de vida. Franqueia os limites da unidade, da indiscutibilidade, da imobilidade fictícias (enganosas) do mundo existente. O grotesco, nascido da cultura cômica popular, tende sempre, de uma forma ou outra, a retornar ao país da idade de ouro de Saturno, e contém a *possibilidade* viva desse retorno (Bakhtin, 2002, p.42, grifos do autor).

Mas não é só na aceleração e na intensificação da sonoridade que Baden proporciona, no meu entender, um contato musical com o grotesco. Na questão harmônica e melódica ele também descobre fissuras por onde infiltra sua versão contrária da ordem. Para isso deveremos adentrar um pouco mais no mundo técnico musical, tomando o cuidado de explicitarmos não mais do que o necessário para o entendimento desse procedimento típico powelliano de execução e criação.

Inicialmente é preciso esclarecer o que podemos entender por harmonia e por melodia. Para falarmos dessas noções é preciso estabelecer as fronteiras que poderão incluí-las na acepção que delas faremos aqui. Harmonia e melodia, no gênero da música popular, funcionam dentro de um sistema específico, cultural e historicamente instituído, chamado de sistema tonal. Esse sistema é estabelecido sob a convenção de regras e procedimentos (“regras” aqui no duplo sentido: no normativo e no de “sentido do jogo” bourdiano) que orientam desde a escolha do material sonoro (quais sons são musicais, quais não são) até a ordenação e hierarquização das seqüências desses sons em elementos musicais de características reconhecíveis, como escalas ou acordes. Uma das resultantes, se podemos falar assim, dessa triagem tonal é a escala diatônica (um exemplo conhecido dessa escala é a tradicional *dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó*)¹⁵. Podemos dizer sucintamente que pensar a escala da forma seqüencial (*dó-ré-mi-fá-sol-lá-si-dó*) é pensar de forma estruturalmente melódica – tomando-se o cuidado de não confundir *melodia* com *escala* (sobre a melodia falaremos daqui a pouco). Por sua vez, pensar a escala de forma simultânea (*dó* tocado junto com *mi* e com *sol*, ao mesmo tempo, por exemplo) é pensar de forma estruturalmente harmônica.

termo) e íntegra para a mesma peça. Aliás, Bellinati e Salmaso regravaram todos os afro-sambas originalmente gravados por Baden e Vinícius de Moraes no CD *Afro-sambas de Baden e Vinícius*. Uma boa oportunidade de comparar não só concepções distintas de linguagem musical e violonística num mesmo grupo de obras, quanto também de medir o grau de rebeldia e de submissão a um ideal artístico, de Baden e de Paulo Bellinati respectivamente, ao qual ambos se propõem.

¹⁵ Como o objetivo aqui é verificar os procedimentos de cada músico, reservo-me a liberdade de expor do sistema tonal apenas o que for necessário a esse objetivo mais direto.

Portanto, as notas quando organizadas em blocos simultâneos (*dó-mi-sol* ao mesmo tempo) originam os *acordes* que são os elementos característicos da harmonia; tanto quanto as notas em seqüência são características da melodia¹⁶. Num esquema bem rústico, teremos:

Estrutura melódica (notas em seqüência): *dó ré mi fá sol lá si dó...*



Estrutura harmônica (notas em simultaneidade):

↑	<i>sol</i>	↑	<i>lá</i>	↑	<i>si</i>	↑	<i>dó</i>	↑	<i>ré</i>	↑	<i>mi</i>	↑	<i>fá...</i>
	<i>mi</i>		<i>fá</i>		<i>sol</i>		<i>lá</i>		<i>si</i>		<i>dó</i>		<i>ré...</i>
	<i>dó</i>		<i>ré</i>		<i>mi</i>		<i>fá</i>		<i>sol</i>		<i>lá</i>		<i>si...</i>

Harmonia, numa acepção musical mais técnica, se refere a uma certa limitação estrutural gerada pela organização vertical das notas de uma determinada escala. Essa organização gera uma certa quantidade limitada de acordes que, também organizados em seqüências, geram as harmonias (comumente também chamadas de *acompanhamento*, ou melhor, que geralmente exercem a função de acompanhamento). Em contraposição com a noção de melodia, as seqüências harmônicas são mais afeitas a articulações mais longas do tempo. Enquanto uma melodia pode articular até dezenas de notas num curto espaço de tempo (dentro de um compasso¹⁷ ou até de um único tempo, por exemplo), a harmonia geralmente articula poucos acordes num maior espaço de tempo (um acorde pode durar vários compassos, por exemplo). Embora possa haver muitas exceções a essas regras, os exemplos que vamos analisar se enquadram sem muitas dificuldades nesse nível de noção.

¹⁶ A coisa não é assim tão simples. Frequentemente nos deparamos com acordes seqüenciados, chamados de arpejos que, embora sejam estruturas típicas da harmonia, tomam, por assim dizer, um aspecto de melodia. Por outro lado os acordes podem se organizar numa estrutura tipicamente melódica, criando espécies de melodias de acordes. Entretanto, para a finalidade desta análise particular, uma idéia mais geral desses termos já é suficiente para o entendimento e talvez para a visualização (ou audição) das características da execução de Baden.

¹⁷ Compasso pode ser rapidamente definido pelo agrupamento de tempos ou de pulsações musicais. Quando acompanhamos uma música batendo o pé, por exemplo, num bolero ou num samba, estamos marcando a pulsação. Quando contamos 1-2-3-4 para dançarmos, por exemplo, a dança de salão, estamos contando pulsos e agrupando-os de quatro em quatro (ou seja, explicitando um compasso). Em geral a música popular usa agrupamentos regulares de pulsos, ou seja, em geral as músicas populares mantém seus compassos com o mesmo número de pulsações do início até o final.

A harmonia, se tivéssemos que atribuir a ela uma outra função (além daquela de se fazer acompanhamento), propiciaria a base para a formação de áreas de organização melódica. Como os acordes são compostos por grupos limitados e organizados das mesmas notas que geram as melodias, podemos dizer que a simples execução de um acorde sugere já uma base de relações – é bom dizer que todo o material musical, notas, acordes, tempos etc. é hierarquizado dentro do sistema tonal – mais ou menos limitada com a melodia para quaisquer músicos familiarizados com esse sistema; a ponto de permitir, por exemplo, a improvisação coletiva que temos no *jazz*, no chorinho e em muito das músicas populares brasileiras, principalmente na música instrumental.

Mas a relação entre harmonia e melodia não se mostra unilateral. Ela é dialética no sentido de que também uma melodia estabelecida pode delimitar fronteiras harmônicas. É isso que permite, por exemplo, a substituição dos acordes que acompanham harmonicamente uma certa melodia por outros acordes diferentes. Essa substituição, em termos técnicos musicais, é chamada de *rearmonização*. Em outras palavras, numa música popular (tonal, evidentemente) já elaborada e acabada, com melodia definida, é possível alterar sua base harmônica. O grau e quantidade dessas alterações dependem de vários fatores, como, por exemplo, o modo como as notas da melodia estão articuladas (portanto os limites harmônicos que elas também prescrevem), o gênero da música e o estilo harmônico ao qual ela está vinculada (outros dois fortes limitadores de opções), o grau de conhecimento harmônico do executante e, no caso específico do violão – e o que nos interessa particularmente – as possibilidades instrumentais da realização ou não dessas alterações¹⁸.

¹⁸ Aqui não estamos levando em conta as possibilidades harmônicas de grupos de instrumentos. Existem instrumentos que, por suas características mecânicas e sonoras podem emitir mais de uma nota, são classificados como “harmônicos”, como o piano, o violão, a harpa, o acordeão, o órgão, o cavaquinho, a guitarra elétrica etc. Por outro lado, existem os instrumentos que só tocam uma nota de cada vez, que são chamados instrumentos “melódicos”, como a flauta, o trompete, o saxofone etc. Existem instrumentos híbridos que, embora sejam utilizados mais como melódicos, conseguem emitir algumas notas simultâneas, o que permite realizar também harmonias, como o violino, o violoncelo, a escaleta, a gaita de boca etc. Em contrapartida é possível obter harmonias com o agrupamento organizado de instrumentos melódicos, ou da voz humana por exemplo, onde as funções harmônicas e melódicas ficam divididas entre vários participantes que cantam ou tocam cada um uma só nota (vejam o exemplo do coral de vozes, ou do quarteto de flautas doces). Para este trabalho, nos restringiremos somente às possibilidades individuais harmônicas do violão.

Agora chegamos no ponto: os limites materiais e mecânicos dos instrumentos. No caso particular do violão temos um agravante musical, além do *instrumental/escriturístico*, por assim dizer: os limites bastante restritos de execução harmônica (que comparado aos do piano, por exemplo, é muito menor), desde que observado na situação de solista, sem acompanhamento de quaisquer outros instrumentos¹⁹. Existem, por exemplo, passagens harmônicas, ou mesmo tonalidades inteiras que, quando escolhidas para estruturarem a música, dificultam sobremaneira a sua execução se não forem devidamente adaptadas para o violão. Chegam a ponto de não serem sequer executáveis²⁰.

No caso de Baden Powell é possível notar que, pela opção por um tipo de sonoridade excessiva que ele sempre faz, suas escolhas acabam tendendo para a sonoridade das cordas soltas²¹. Esta sonoridade possui algumas características que a diferencia da sonoridade das cordas presas (é bom que se diga que a diferença de sonoridades é mais fácil de ser percebida por aqueles que forem mais familiarizados com a sonoridade do violão). Uma das características, que Baden usa com abundância, é o fato de que as cordas soltas, por vibrarem na sua máxima extensão, mantêm suas ressonâncias mais intensas e por mais tempo do que quando são encurtadas pela digitação (ou seja, quando as cordas estão presas). Uma outra característica é que, ao contrário das cordas presas, o timbre das soltas é mais aberto, mais metálico, mais exuberante, e permite maior intensidade de toque exatamente porque vibra mais intensamente, enquanto o timbre das cordas presas se mostra

¹⁹ No caso específico de Baden, ele muitas vezes gravou acompanhado de instrumentos de percussão não melódicos (tambores e bateria, como no CD *À vontade*) que raramente exercem funções harmônicas. Aí, o caráter de solista, pelo menos no que diz respeito às funções harmônicas, permanece idêntico aos casos em que ele toca sozinho, sem nenhum acompanhante.

²⁰ Podemos citar pelo dois exemplos distintos que confirmam essa afirmação. O primeiro vem da transcrição de uma obra para alaúde de Bach (note-se que o alaúde é uma espécie de violão, um de seus antecessores), a suíte em sol menor BWV 995, que na transcrição foi alterada na sua tonalidade para lá menor (ver o CD “John Williams plays Bach”). As mudanças de tonalidades quando nas transcrições para violão de peças originariamente escritas para outros instrumentos é bastante comum. Na música popular também é comum a mudança de tonalidade original das músicas principalmente quando se tornam versões apenas tocadas de canções (ver, por exemplo, o CD “Lembranças” de Baden, ou ainda “Chico Buarque – Primeiras composições” de Paulinho Nogueira, onde as tonalidades foram livremente escolhidas independentemente da tonalidade original concebida pelos compositores das músicas gravadas).

²¹ Cordas soltas, como a própria expressão diz, se refere às cordas tocadas soltas, no seu total comprimento, sem a interferência da outra mão que, apertando as cordas perto dos trastes, no braço do violão, muda seu comprimento de vibração e, por consequência, a nota resultante.

mais fechado, mais aveludado, mais contido²². Mas para que essa sonoridade aberta das cordas soltas se efetive, é preciso escolher cuidadosamente a tonalidade mais propícia, quer dizer, a escala e seu grupo de notas que permita maior número de passagens pelas notas soltas na digitação; aquela em que um número maior de acordes com cordas soltas seja possível de ser tocado. Mesmo assim, escolhida uma tonalidade adequada, o que muitas vezes ocorre é que a seqüência de acordes da música que se quer tocar nem sempre permite um número grande de ocorrências de cordas soltas. Nesse caso, há a necessidade de rearmonizações.

Podemos dizer que são dois os motivos mais correntes para a troca dos acordes de uma peça popular qualquer: 1) para incluir uma marca específica, pessoal, na interpretação da peça (descobrir um novo caminho harmônico, inusitado que, por sua vez não desfigure a melodia ou descaracterize a música)²³; e 2) para adaptar alguma passagem específica às possibilidades mecânicas do instrumento. Baden soma a esses dois motivos um terceiro que é a conquista de uma sonoridade particular²⁴. Ele parece procurar muitas vezes, intencionalmente, aquelas soluções harmônicas em que prevaleçam as sonoridades mais abertas e intensas das cordas soltas. Mesmo quanto executa as suas próprias músicas, constantes alterações nesse sentido podem ser percebidas nas várias versões que gravou das mesmas peças (Berimbau é um bom exemplo, Garota de Ipanema e Samba de Uma Nota Só são também bons exemplos de músicas alheias adaptadas para essa sonoridade particular das cordas soltas).

²² Essas características também podem ser alteradas pelo modo de tocar, pelo tipo de pinçada nas cordas, pelo local na corda onde elas serão pinçadas (tocar mais perto do apoio das cordas resulta um timbre mais metálico; tocar sobre a boca do violão ou sobre a escala, já no braço do violão, resulta um timbre mais aveludado). No caso do violão erudito, por exemplo, em muitos estilos as diferenças entre a sonoridade das cordas soltas e das presas é sempre intencionalmente mais atenuada por esses outros recursos expressivos, numa tentativa de homogeneizar a sonoridade total do violão e mascarar suas diferenças – uma das características para avaliação dos executantes. (Ouvir, por exemplo, as interpretações que John Williams faz de peças de Bach, ou então, para ficarmos mais próximos do gênero popular, as interpretações de João Gilberto no CD *João voz e violão*, onde a sonoridade das cordas presas prevalecem).

²³ Como faz constantemente, a meu ver brilhantemente, por exemplo, César Camargo Mariano (principalmente nos CDs listados na discografia e o DVD de Elis Regina).

²⁴ Isso não quer dizer que a busca de uma sonoridade específica seja exclusividade de Baden. Numa outra maneira de afirmar uma identidade sonora, para ficarmos num mesmo exemplo já citado, João Gilberto faz um caminho contrário mas pelos mesmos motivos: rearmoniza as músicas que toca para, de um lado, deixar sua marca harmônica particular, adaptando as músicas à sua “pegada” no violão e, de outro, para garantir sua sonoridade característica em que predominam as cordas presas.

No campo melódico, por sua vez, sua rebeldia carnavalesca se mostra numa mistura insólita de velocidade com ecletismo. A idéia bastante comum, e bastante equivocada, de que música é uma “linguagem universal”, é argumento que, mesmo tentando elevar a música a um patamar diferenciado entre as muitas linguagens, obriga o músico, em contrapartida, a ser um verdadeiro poliglota musical, coisa que raramente acontece na prática. Baden parece partilhar dessa crença no ecletismo quando escolhe (ou aceita) gravar uma grande diversidade de gêneros musicais, como mostra seu legado de gravações: desde samba tradicional (“Na Baixa do Sapateiro” e “Inquietação”, de Ary Barroso), marchinha de carnaval (“Pastorinhas”, de Noel Rosa e João de Barro), chorinho (“Lamento” e “Carinhoso”, de Pixinguinha), bossa nova (“Garota de Ipanema”, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; “Samba de Uma Nota Só”, de Tom Jobim e Newton Mendonça), *standards* do jazz tradicional (“Stella by Starlight”, de Ned Washington e Victor Young; “My Funny Valentine”, de Richard Rogers e Lorenz Hart), *jazz bee bop* (“Round Midnight”, de Thelonious Monk, Cootie Williams e Bernie Hanighen), até música erudita (“Preludio em ré menor”, “Double” e “Jesus alegria dos homens” de Bach; “Adágio”, de Albinoni).

Nas suas improvisações misturou desde linhas mais *jazzísticas*, escala de *blues*, chorinho, até linhas eminentemente bachianas, além dos improvisos rítmicos sobre acordes que utilizava muito (e muito bem, na minha opinião) nos sambas. Aqui também é possível interpretar a enorme liberdade que Baden parecia sentir ao incluir em seus improvisos e criações vários gêneros musicais, como outro traço de perversão das regras (nesse caso, das regras de purismo, visto que o ecletismo tornava-se uma categoria almejada). Quando a limpeza de som e a definição de gêneros (com os movimentos da música popular que se organizavam a partir da década de 1960, onde alguns artistas se posicionavam dentro de movimentos, como a canção de protesto, a bossa nova, a tropicália etc.) quase que impunham uma tomada de posição artístico-musical, Baden, embora tenha se aproximado um pouco da bossa nova, não se filiou por definitivo em nenhuma corrente da época, mantendo suas escolhas de repertório e de composição livres de quaisquer rótulos que se tentasse colocar²⁵.

²⁵ “Baden Powell nunca pertenceu a nenhum movimento, a nenhuma congregação. Ele nunca se ajustou a nenhum molde, nunca seguiu nenhuma orientação e, sobretudo, nunca se limitou a um gênero. Quando a

No entanto, esse aparente ecletismo não evita os riscos associados à tentativa de cultivá-lo – e aqui é possível identificar outro traço “carnavalesco” de Baden. E um dos maiores perigos é a superficialidade. Baden com certeza não deveria ser identificado como um *jazzista*, mesmo quando toca *jazz*, nem como um violonista erudito, mesmo quando toca Bach. Mas, no seu caso específico, o que evita que suas interpretações se pareçam meros pastiches é o fato de, pelo menos desde o início de suas gravações solo, ele ter se firmado dentro do samba. Podemos dizer, sem medo de errar, que Baden é um sambista. Como desde o princípio ele já tendia a se mostrar mais à vontade no samba – o fato de ter composto temas e canções do gênero samba desde muito cedo com certeza o ajudou a se firmar nesse *locus* artístico –, as suas incursões por outros gêneros poderiam ser interpretadas como uma afirmação do tipo: “sou sambista mas sei tocar de tudo, e bem! vejam só”. O samba, mesmo na época do início da carreira de Baden (década de 1960), embora tido já como símbolo nacional, ainda despertava o sentimento de expressão artística inferior, ao menos dentro de uma área de atividades musicais da época²⁶. Desse modo, é possível incluir na lista de rebeldias de Baden contra um padrão de atitudes já previamente determinado e valorizado, a inclusão de citações dos gêneros musicais legítimos dentro do samba, como uma espécie de paródia a favor. Paródia a favor porque, além de remeter a um conhecimento “autêntico” e legitimado musicalmente (música erudita, *jazz* etc.), que Baden mostrava conhecer e reconhecer citando-o, trabalhava a seu favor na medida em que transmitia a ele (Baden) exatamente essa autoridade e legitimidade, que aos poucos ia conquistando como músico, em consequência desse conhecimento que demonstrava.

marca registrada da bossa nova era aquela famosa batida [de João Gilberto], à qual todos os músicos da década de 60 se amarraram, Baden continuava percorrendo todos os ritmos, inclusive o da bossa nova, com um sotaque infinitamente pessoal e original” (Dreyfus, 1999, p.67).

²⁶ Numa hierarquia, ainda existente dentro do universo de atividades musicais, entre os gêneros musicais (o que poderia ser indício da existência de um campo musical no sentido bourdiano) o samba freqüentemente é colocado abaixo da música erudita européia, visto que as qualidades valorizadas pelos modos legítimos de valorizar a música são intrínsecas a ela e não a ele. Uma constatação que pode confirmar esse fato é o grande número de músicas eruditas brasileiras feitas sob a inspiração de ritmos nordestinos, cirandas, batuques (nesse caso, de origem afro-brasileira como os ritmos do candomblé ou do jongo), originados de manifestações culturais rurais, em comparação com a quase inexistência de música erudita calcada no samba, típica criação urbana. Para uma visão mais aprofundada desse assunto ver Frota (2003). Lembramos também que a bossa nova, embora tenha contribuído para alinhar o samba ao lado das criações artísticas mais valorizadas, também procedeu a uma triagem entre “bons” e “maus” sambas, deixando, evidentemente, parte da produção do samba fora de sua área de reabilitação.

É bom frisar que Baden não desdenha da música considerada legítima. Ao contrário disso, ele parece querer confirmar essa legitimidade mostrando respeito e até um certo grau de reverência aos gêneros consagrados (notadamente a música erudita e o *jazz*, ainda que o último, talvez mais por uma questão de se mostrar atualizado com as mais novas tendências da sua época), até pela sua formação clássica no violão²⁷. É bem provável que o curso de violão, com a mediação de seu professor, músico respeitado na época, tenha sido para ele um dos canais de absorção dos valores musicais elaborados, conservados e propagados pelo ideário erudito. Ao mesmo tempo em que, por motivos diversos, Baden se sente à vontade, não intervindo diretamente no repertório tradicional²⁸, mas fazendo alusões a ele constantemente em seus improvisos e arranjos, ele demonstra através de seus pequenos desajustes sua não submissão total às leis de etiqueta e distinção de comportamento musical que, podemos dizer, circula pelo gênero erudito.

Mais um exemplo de rebeldia que podemos citar, dessa vez mais explícito, está contido no seu “Choro para Metrônomo”. Tendo como base rítmica um metrônomo²⁹ que soa durante toda a peça, o choro se desenvolve com suas arritmias, quebras de métrica, contratempos e síncope que, desafiadoramente, tentam enganar o mecanismo cronométrico do metrônomo, porém, sem perder a coesão e a lógica internas de tempo: propõe um “outro” tempo, um jogo com o tempo. As ironias aqui são várias. De um lado, o uso musical de uma ferramenta aparentemente não-musical³⁰; o uso profissional de um instrumento eminentemente estudantil como que mostrando que até mesmo com um

²⁷ Baden declara, no DVD *Velho Amigo*, ter feito o curso de Tárrega [Francisco de Asís Tárrega Eixea, 1852-1909, violonista e compositor espanhol] completo com seu professor Jaime Florence, o Meira. “Com Meira, Baden iniciou-se ao violão clássico, aprendendo o repertório dos espanhóis Francisco Tarrega, Fernando Sor, Andrés Segovia, do paraguaio Agostin Barrios, dos brasileiros Pixinguinha, Dilermano Reis e Garoto, as duas grandes influências que Baden nunca deixaria de citar, além do Meira” (Dreyfus, 1999, p.21).

²⁸ Ainda que tenha feito isso na sua interpretação do Prelúdio em ré menor de Bach, em que transforma o próprio prelúdio em acompanhamento para uma melodia criada por ele (faixa 9 do CD *Baden Powell* da gravadora Movieplay), tal como fez Gounod, que transformou o primeiro prelúdio para teclado do “Cravo bem temperado” de Bach numa Ave Maria que se tornou bastante conhecida.

²⁹ Um mecanismo de relógio acoplado a um pêndulo que, devido ao som constante como batidas de relógio amplificado que emite, orienta o estudo de instrumento oferecendo uma marcação constante e regulável de andamento, através da qual os alunos com dificuldades de precisão rítmica podem se basear para estudar.

³⁰ O metrônomo (instrumento criado para a padronização dos andamentos através de um mecanismo de relógio que permite regular a velocidade do tic-tac por meio do posicionamento mutável do peso de seu pêndulo), ainda que tenha se tornado presença constante no estudo da música, paradoxalmente não é considerado um instrumento musical, principalmente pelo seu caráter excessivamente maquínico: porque não

metrônomo é possível fazer música. De outro lado, a tentativa de iludir o metrônomo com irregularidades regulares que, ao quebrar as hierarquias habituais existentes tanto nos compassos (como o mascaramento dos tempos fortes ou a acentuação dos tempos fracos), quanto nos tempos (subdivisões irregulares) e na métrica (quebra da quadratura regular das frases e períodos), normalmente presentes nos choros. Tentativa sutil e esperta de ao mesmo tempo seguir e quebrar as regras da cronometria rítmica, representadas pelo tic-tac frio do relógio, que é incluído na música, e portanto transportado para um nível estético, ao mesmo tempo em que é delicadamente desdenhado. Enquanto engana o relógio, engana também o ouvinte que deve se esforçar para acompanhar o fluxo inusitado da peça sem perder a atenção à base disciplinar presente no pulso mecânico, tudo isso para compreender a zombaria comportada da própria situação que a peça propõe.

Indo mais além da fase temporal, também a melodia, junto com a harmonia que a acompanha na peça, brincam com a tradição melódica e harmônica do choro e, por desdobramento, da música mais tradicional da qual o choro passa a ser um representante. Baden abusa de dissonâncias, interrompe as linhas com quebras bruscas de fluxos melódicos, brinca com a coerência harmônica, tudo isso nas fronteiras da descaracterização do choro. Mas não chega lá. Ainda é, eminentemente, um choro: um choro torto e manco. Estas são, no meu entender, algumas das táticas (no sentido de De Certeau³¹) de carnavalização identificáveis em Baden a partir de uma escuta mais minuciosa de sua obra. Ele não chega a violentar as tradições musicais, evidentemente caras a ele. Consegue introduzir nas fissuras das leis rígidas do “bem tocar” o seu vigor grotesco que,

“respira” temporalmente com a música. É eminentemente um instrumento de estudo, principalmente para iniciantes.

³¹ “Denomino, ao contrário [de estratégia], ‘tática’ um cálculo que não pode contar com um próprio, nem portanto com uma fronteira que distinga o outro como totalidade visível. A tática só tem por lugar o do outro. Ela aí se insinua, fragmentariamente, sem apreendê-lo por inteiro, sem poder retê-lo à distância. Ela não dispõe de base onde capitalizar os seus proveitos, preparar suas expansões e assegurar uma independência em face das circunstâncias. O ‘próprio’ é uma vitória do lugar sobre o tempo. Ao contrário, pelo fato de seu não-lugar, a tática depende do tempo vigiando para ‘captar no vôo’ possibilidades de ganho. O que ela ganha, não guarda. Tem constantemente que jogar com os acontecimentos para os transformar em ‘ocasiões’. Sem cessar, o fraco deve tirar partido de forças que lhe são estranhas. Ele o consegue em momentos oportunos onde combina elementos heterogêneos (assim, no supermercado, a dona-de-casa, em face de dados heterogêneos e móveis, como as provisões no freezer, os gostos, apetites e disposições de ânimo de seus familiares, os produtos mais baratos e suas possíveis combinações com o que ela já tem em casa etc.), mas a sua síntese intelectual tem por forma não um discurso, mas a própria decisão, ato e maneira de aproveitar a

paradoxalmente, as faz mais visíveis. Ao mesmo tempo, ele mostra, com sua atitude particular, os meios de incorporar suas rebeldias às próprias leis que elas trincam³².

Mesmo com toda a contribuição artística que Baden fornece através de sua obra, tanto na execução quanto na criação, não posso deixar de concordar que uma das que mais se destaca diz respeito a suas composições, principalmente os chamados *afro-sambas*. É neles, e em todas as outras peças de mesmo gênero que compôs e gravou posteriormente, que Baden parece firmar sua autenticidade, além de instaurar um ponto de referência e de influência para a música popular posterior a ele³³. Lá estão decantados os procedimentos mais importantes que ele tornaria marca de sua corporalidade e da sua presença artística na música popular instrumental, e também no cancioneiro brasileiro. Sonoridade aberta, opulenta, excedente, ressonante, abusando das cordas soltas do violão; rítmica do samba recriada no violão com doses de uma certa dureza percussiva dos tambores e atabaques típicos da rítmica crua dos terreiros; melodias reiterativas e, entretanto, com curvas delineadas que misturam em doses diversas a emotividade das linhas com a sensorialidade das repetições motívicas³⁴; harmonias tonais e modais ao mesmo tempo³⁵.

Portanto, as marcas corporais que Baden inscreve no instrumento (sonoridade, vigor, velocidade) e na música que elabora (certo grau de mistura e ecletismo, *locus* do samba, domínio e exagero técnico) são produto das relações que seu corpo, suas possibilidades expressivas, e sua compreensão e concepção de música mantém com o

‘ocasião’” (De Certeau, 1994, p.46-47). Embora longa, essa explicitação da noção de tática parece descrever a situação exata como vejo Baden proceder na música.

³² Apenas como curiosidade, é interessante ouvir a versão ao vivo de “Choro para metrônomo” em que ele eleva sua rebeldia ao quadrado quando escapa inclusive ao fluxo já instável mas constituído do próprio choro, aumentando sua velocidade e inserindo, no que já é organizadamente instável, um nível a mais de instabilidade. Nota-se com algum esforço que Baden perde a relação já irregular de seu choro com o metrônomo quando consegue tocar mais rápido do que ele. Convenientemente o som de seu violão encobre o tic-tac do metrônomo em muitos desses momentos extremos da peça (ouvir “Choro para metrônomo”, faixa 1 do CD *Ao vivo no teatro Santa Rosa*).

³³ Baden gravou um CD com os chamados afro-sambas compostos em parceria com Vinícius de Moraes (ver na discografia). Mas não me refiro aqui a apenas esses afro-sambas específicos. Mesmo depois dessas composições Baden continuou a compor outras peças que podem ser consideradas do mesmo gênero e que, por isso, igualmente classifico como afro-sambas.

³⁴ Aqui utilizo-me de parte do ferramental analítico de Luiz Tatit, explicitado em Tatit (1997), principalmente no capítulo VIII *Elementos para a análise da canção popular* (p.103-116).

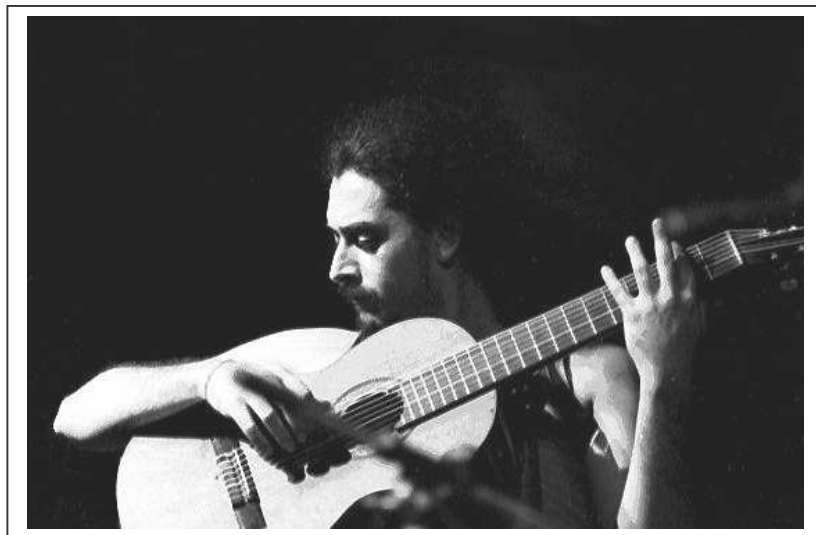
³⁵ Como exemplo simples e bem acabado do gênero afro-samba powelliano (embora não estando presente entre os seus afro-sambas “oficiais”), sugiro a audição da música “Canto de Yemanjá”, faixa 2 do CD *27 horas de estúdio*.

violão e com as músicas que toca e cria, e que numa reação dialética também tornam a marcar seu corpo. Num alinhamento sempre tenso e conflitante, num equilíbrio instável que mantém “à unha”, com o vigor de seu toque, Baden consegue a todo tempo aproveitar as ocasiões de tornar concreto os atos de aproveitamento daquele local musical que não lhe pertence de todo (os valores da música legítima) e que, sem destituí-lo de legitimidade e nem desclassificá-lo, tenta torná-lo seu.

Para finalizar, transcrevo abaixo o comentário que Tárík de Souza fez na contra capa do CD remasterizado “*27 horas de estúdio*” e que, com outras palavras, condensa parte do que foi colocado nesta seção de análise:

O nome informa o número de horas que Baden, sempre afiado, gastou para gravar esta jóia ao lado de Ernesto Gonçalves (baixo), Hélio Schiavo (bateria) e Alfredo Bessa (percussão). Ele reestuda o standard “All the things you are”, do primeiro disco e avaliza o primo João de Aquino, igualmente virtuoso, no pinho e no punho autoral (“Viagem”). Afaga ainda outro grande violonista, o injustamente esquecido baiano Clodoaldo de Brito (1913-1984), em “Um abraço no Codó”. E por falar em Bahia, “A lenda do Abaeté”, mais uma de Caymmi, vira suíte violonística com direito a uma citação russa. E mais latitudes: Bach passou por “Lótus” e “Double” e os cantadores nordestinos por “Cego Aderaldo”, maestria de quem domina todas as linguagens do instrumento.

3.3. Egberto Gismonti



Egberto Gismonti nasceu na cidade do Carmo, pequena cidade do interior do estado do Rio de Janeiro, no dia 5 de dezembro de 1947, filho de pai libanês e mãe italiana. Fez o percurso tradicional de estudos musicais em conservatórios, estudando piano e violão. Depois de ter passado por 15 anos de estudos tradicionais, teve a oportunidade de estudar, em Paris, com Nadia Boulanger (professora de vários músicos como Almeida Prado, Quincy Jones, Raul do Vale, Frank Zappa entre muitos outros) e Jean Barraqué (discípulo de Schoenberg e Webern). Retornando ao Brasil, inicia sua carreira pública participando do Festival da Canção de 1968, com a canção Sonho 70, interpretada pelos Três Moraes, já demonstrando uma certa dose de transgressão e vanguarda assimilada provavelmente dos seus estudos parisienses. Grava seu primeiro LP em 1969 e daí em diante passa a consolidar uma carreira de experimentações musicais, com a mistura da música erudita da vanguarda do século XX com a música brasileira tradicional, utilizando os ritmos tradicionais do frevo, choro, maracatu, batuque, samba dentre outros. Possui, atualmente, a gravadora Carmo, que se dedica exclusivamente ao lançamento dos novos talentos musicais instrumentais.

Para analisar Egberto (se me permitem novamente a intimidade de usar o primeiro nome), vou aproveitar algumas noções já comentadas com respeito a Baden Powell, mas que serão retomadas aqui com algumas modificações. Em primeiro lugar é preciso reafirmar que o fato de Egberto possuir um vínculo direto de admiração por Baden é apenas uma das causas pelas quais eu os reuni como exemplos nestas análises, mas não a principal. É possível afirmar, sem muitos escrúpulos, que Egberto, durante toda sua carreira musical, demonstrou grande admiração por Baden, inclusive imitando-o³⁶. Mas o que reúne os dois aqui é um pouco mais do que a provável passagem da tocha olímpica violonística; continuidade que, embora de modo indireto, acredito poder ser constatada entre os dois músicos. Mas não é esse o objetivo da comparação entre eles. Desejo avaliar o modo particular como ambos (e aqui poderíamos incluir os outros três músicos) traçaram a tênue linha do equilíbrio artístico entre as três forças sempre em ação nas manifestações musicais: as marcas corporais entalhadas nos instrumentos, as exigências corporais idealizadas pelas linguagens musicais e os limites e habilidades corporais de cada músico. Todas essas forças se apresentam em equilíbrio, ainda que provisório, nas execuções concretas, únicas e, sempre que possível para o nosso interesse, registradas desses músicos. Interessa observar como eles conseguiram tornar seus limites (porque todos eles também os possuem) favoráveis.

Deste ponto de vista posso afirmar que o caráter grotesco, provindo de um processo de carnavalização presente em maior ou menor grau nas manifestações populares, aparece também em Egberto. E nele o “grotesco” bakhtiniano também aparece como uma espécie de exacerbação, de excesso de atuação, que extrapola os limites tanto da obra que se põe a tocar quanto do gênero de discurso musical na qual se instala, somando ainda as exigências que faz do instrumento, que com Egberto funciona muito além da suas possibilidades tradicionais. Por isso poderemos ver o segundo músico através das mesmas lentes com os quais observamos o primeiro.

³⁶ Como um exemplo dessa “herança” assumida indico a audição da música “Salvador” de Egberto, (faixa 1 do CD *1969*) incluída no CD anexo. Ela ainda servirá de exemplo de outros procedimentos, principalmente da gradual aquisição de uma linguagem própria, violonística, desenvolvida por Egberto que, de certa forma, se distancia da proposta powelliana, ainda que lhe renda homenagens (Ouvir também a 2ª e 3ª versões de “Salvador”, faixa 9 do CD *Violões*, gravada ao vivo, e faixa 2 do lado B do disco *Solo*).

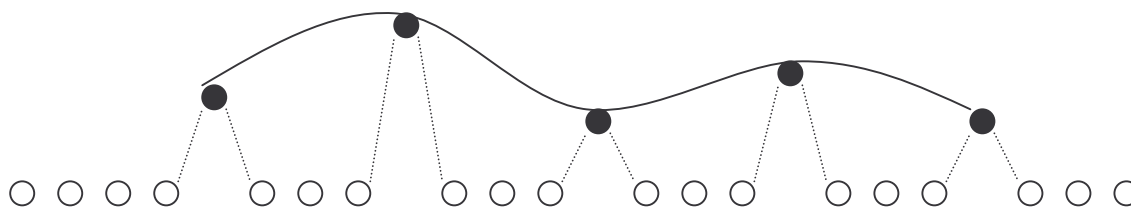
Entretanto, Egberto não tem o cuidado de instalar os seus excessos nas fissuras da ordem “oficial” musical como acontece com Baden. Ao contrário, Egberto explode a ordem estabelecida em nome de uma outra que constrói a partir de sua proposta estética muito peculiar e que chega, no meu entender, a estabelecer um novo dialeto musical. A exasperação temporal, por exemplo, que ele utiliza com frequência, não estremece uma organização musical preestabelecida, não borra seus limites anteriormente bem delineados, mas habita um mundo já praticamente beneficiado pelos borrões, pelas hachuras e pelas linhas indefinidas. Em outras palavras, Egberto toma a liberdade de montar³⁷ um universo musical, uma proposta estética, que contém, ou pelo menos pressupõe, a possibilidade do excesso. Vários exemplos poderiam ser citados, inclusive “Salvador”, sugerido acima, mas um deles talvez já seja suficiente para ilustrar o que quero dizer: é a peça “Dança das Cabeças” (do disco *Dança das Cabeças*, gravado com Naná Vasconcelos).

Numa arquitetura complexa (são oito minutos de música ininterrupta), na qual apresentações dos temas principais (tema A e tema B, no gráfico anexo) são intercaladas com outro tema (o tema C, no gráfico) e com trechos de improvisação e desenvolvimento, Egberto costura uma seqüência na qual se alternam climas diversos, imagens sonoras múltiplas que surgem em correspondência direta às várias articulações que constrói com aquilo que podemos chamar de elementos principais que elegeu para esta peça. Com um material estrutural reduzido (falaremos dele em seguida), Egberto consegue apresentar uma gradação ampla de matizes sonoros (aí poderia ser dito timbrísticos, de intensidades e tonais), elaborando verdadeiras paisagens em constante transformação, em que ora um ora outro elemento toma a frente do discurso, saindo do *fundo* e se tornando *figura* e vice-versa.

Dentre estes elementos pode-se destacar o que em linguagem musical se chama “notas rebatidas” (outro termo técnico que poderia ser aqui empregado para designar o

³⁷ Uso aqui o termo “montar” por considerar a proposta estética de Egberto uma reorganização arquitetônica dos mesmos elementos presentes no gênero musical ao qual ele continua atrelado: a música popular instrumental. Ainda que expanda as possibilidades rítmicas, harmônicas, timbrísticas e melódicas, continua trabalhando numa mesma dimensão musical que ainda mantém esses mesmos elementos constitutivos. Ainda que dialogue com uma certa vanguarda erudita do pós-gerra (o caso de Frank Zappa, por exemplo, é em muitos aspectos semelhante ao de Egberto), não a adota como habitat, permanecendo filho rebelde e “eruditzado” da tradição popular da música brasileira.

mesmo fenômeno seria “bordão”). As notas rebatidas são um recurso muito utilizado pelos violonistas, talvez apropriadas à constituição do instrumento. São notas que, repetidas continuamente, formam uma espécie de ressonância reiterativa cuja função principal é, no caso desta peça analisada, a de preencher os vazios deixados pela costura dos temas, adensando assim sua textura sonora. São repiques de notas que se interpõem às notas da linha melódica apresentada (talvez um outro bom exemplo conhecido desse mesmo procedimento seja o do ponteadado da viola caipira, que pode ser tocado sobre uma corda só, alternando-se simetricamente notas presas e soltas, intercaladas uma a uma). Um desenho rudimentar talvez possa dar uma imagem melhor das notas rebatidas:



No esquema acima, os pontos pretos representam as notas de uma melodia (figura) e os brancos, as notas rebatidas (fundo) que preenchem os vazios entre as pretas. Neste caso (e no da peça de Egberto também) todas as notas são tocadas por um mesmo instrumento. As linhas tracejadas foram colocadas apenas para orientar espacialmente a sucessão dos pontos. A linha curva orienta a visualização do desenho da curva melódica obtida pela elevação “topográfica” (no eixo das alturas) de algumas notas do “fundo” rítmico e repetitivo (no caso, os pontos brancos).

Na peça “Dança das Cabeças”, a nota intercalada (rebatida) é praticamente sempre resultante de uma corda solta, embora ela seja alterada conforme o trecho executado (ora nota aguda em corda solta aguda, ora nota grave em corda solta grave). Mesmo nas seções de improvisação e desenvolvimento mais livres, o mote da nota rebatida se mantém, às vezes transfigurado em arpejo repetitivo³⁸ (como nos trechos “Ponte estendida – transição” e nos “improvisos” do gráfico anexo, principalmente o “improviso 2”). Aí temos uma caracterização mais estrita do que seria o *bordão* em termos musicais: ele se refere a um

³⁸ Para uma explicação de “arpejo” ver nota 15, p.74.

som (que tanto pode ser longo e constante quanto curto e repetitivo) que se mantém presente durante um trecho mais longo de uma peça musical. Uma das características de um bordão é o fato de, embora estando sempre presente, não é a figura principal do trecho em que aparece. Ele permanece praticamente sempre como uma espécie de acompanhamento insistente, suporte, ou para uma melodia ou para qualquer outro evento musical que se torna, na sua presença, mais importante que ele. A diferenciação se faz pelo contraste: o bordão, estático, constante e repetitivo e o evento que ele sustenta, móvel, dinâmico e imprevisível.

A idéia do bordão nesta peça particular é sempre apresentada de maneiras diferentes. Na introdução, por exemplo, aparece logo de início como função da primeira nota grave que, a partir do momento da entrada de uma série de acordes repetidos, como uma espécie de melodia inicial (repetida três vezes) se acomoda, com intensidade diminuída, por trás dessa melodia de acordes, como um pontilhado grave de sustentação. Esse bordão grave inicial fica mais audível depois das três repetições da melodia introdutória, imediatamente antes da entrada do tema principal (“tema A” no gráfico). Já na entrada do tema secundário (“tema B” no gráfico) o bordão fica transferido para a tumbadora (instrumento de percussão tocado por Naná Vasconcelos nesse trecho) que transforma o bordão melódico/harmônico do violão em rítmico (que em termos musicais também pode ser chamado de “ostinato rítmico”). Num terceiro momento (“tema C” no gráfico) o ostinato volta a ser feito pelo violão, como na “introdução” e no “tema A”, só que, desta vez, com notas agudas apresentadas como arpejos contínuos e não mais uma nota só repetida. Os arpejos, que antes eram somente acompanhantes, retornam em outro episódio da peça (na “Ponte” e na “Ponte estendida: transição”, no gráfico) dessa vez como protagonistas. E assim as alterações vão acontecendo por toda a “Dança das Cabeças”.

Mas este (as notas rebatidas, ou bordões) não é exatamente um traço rebelde da execução e sim um elemento estrutural na arquitetura da peça. Entretanto, a insistência, a repetição ininterrupta, a obstinação por um fundo reiterativo, concretizado pela sensação de urgência, pelo andamento ágil e pela rítmica pontilhada que praticamente a percorre do início ao fim, este sim poderia exemplificar um traço grotesco de Egberto. Só que, diferente de Baden, esta agitação consubstancia um terreno já “carnavalizado” onde os elementos de rebeldia subseqüentes que ele apresenta na execução não se mostram em conflito, mas sim

com certa cumplicidade. Embora Egberto, assim como Baden, extrapole a velocidade (há algumas frases rápidas, principalmente no “tema B”, onde é possível perceber auditivamente os traços desse exagero temporal, quando não ouvimos nitidamente as notas que ele toca; parece que o gesto vigoroso e um tanto espasmódico prevalece às notas exatas), extrapole também a intensidade do toque (seu violão também trasteja), abuse também do uso das cordas soltas (em busca de uma sonoridade também aberta, ressonante e intensa), faz tudo isso dentro de um terreno previamente arquitetado que sustenta e dá corpo a esses vários excessos. Ali, os exageros fazem sentido. Enquanto Baden parece querer se apossar de um discurso oficial de um modo não-oficial, se é que se pode dizer isso, Egberto parece já estar de posse de um discurso não-oficial em que suas “grosserias” musicais só ajudam a reafirmar esse universo especial que cria.

Um sinal que parece corroborar essa afirmação é a própria constituição de seu violão, ou de seus violões, já que sempre se apresenta pelo menos com dois deles. O primeiro, com o qual suponho que executa a peça analisada, é um violão de cordas de nylon com oito cordas ao todo, portanto duas a mais do que o violão padrão. Esse violão foi construído sob encomenda e, além do número inusual de cordas, elas estão organizadas também de um modo especial³⁹. Ainda que Baden se utilizasse de pequenas alterações na afinação tradicional (como a sexta corda afinada em *ré*, mais grave que o padrão *mi*; ou a terceira em *fá sustenido*, mais grave que o padrão *sol*⁴⁰), as modificações que impingiu na afinação de seu violão são, em comparação com as de Egberto, bastante tímidas.

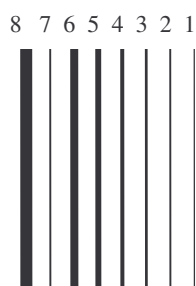
O segundo violão que Egberto usa é também de oito cordas. A diferença é que as quatro primeiras cordas, colocadas e afinadas também na ordem padrão, são de aço e são

³⁹ Embora não tenha encontrado nenhuma informação sobre o *luthier* fabricante de seus violões e nem mesmo das dimensões, disposições e afinações das cordas, foi possível perceber, pelas fotos e pela audição dos discos, que as seis primeiras cordas (contadas de baixo para cima, da mais aguda para a mais grave) se mantêm na posição e afinação padrões. As outras duas cordas adicionadas parecem ser, a sétima, mais aguda e a oitava, mais grave do que a sexta. Essa intrusão de uma corda aguda entre as graves (representada pela sétima corda) permite a Egberto a sustentação da nota rebatida tanto na área das cordas mais agudas, tocadas mais facilmente pelos dedos indicador ou médio ou anular da mão direita, quanto na área das cordas mais graves, tocadas mais facilmente pelo dedo polegar da mão direita. Para os violonistas, a independência entre o dedo polegar e os demais da mão direita é muito mais fácil de dominar do que a independência entre o dedo indicador e o médio, por exemplo, facilitando a execução de mais de um evento simultâneo, desde que divididos entre polegar e demais dedos.

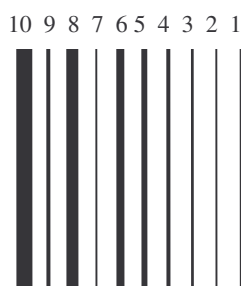
⁴⁰ As cordas do violão são numeradas da mais aguda para a mais grave. A afinação tradicional mais comum é (do agudo ao grave): 1ª *mi*, 2ª *si*, 3ª *sol*, 4ª *ré*, 5ª *lá*, 6ª *mi*.

cordas duplas, como num violão de doze cordas⁴¹. Ou seja, o seu segundo violão possui doze cordas, quatro cordas em pares e quatro simples. Parece também que a afinação dos dois violões é semelhante⁴².

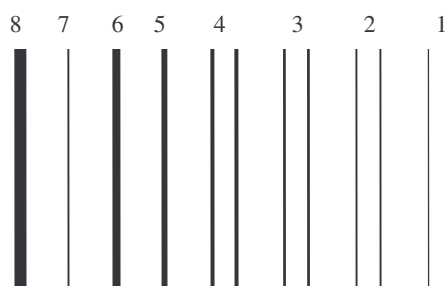
Ainda outros dois violões por ele utilizados são, um com dez cordas (as seis cordas padrão mais duas graves e duas agudas que se alternam acima das seis tradicionais), parecido com a disposição do violão de oito cordas; e um com quatorze cordas, repetindo a disposição do violão de cordas duplas (das seis tradicionais, as quatro mais agudas são duplas e de aço, seguidas pelas duas graves tradicionais que completam as seis principais, acrescidas de outras quatro alternadas acima delas em aguda, grave, aguda, grave). Num desenho esquemático teríamos:



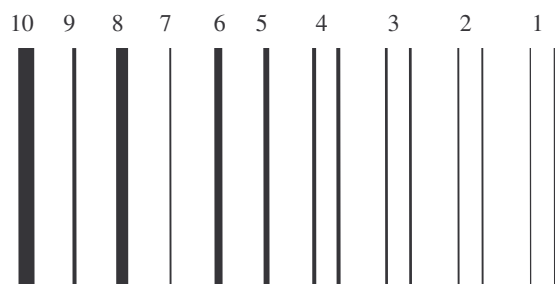
Violão com 8 cordas



Violão com 10 cordas



Violão com 12 cordas – 4 duplas



Violão com 14 cordas – 4 duplas

⁴¹ No violão de doze cordas, cada uma das seis cordas tradicionais são acompanhadas por outras que, afinadas numa mesma nota e ajustadas muito próxima das cordas com as quais fazem par, reforçam e coloreem mutuamente seus respectivos sons. O violão de doze cordas é tocado, portanto, como um violão comum de seis cordas. Apenas que ao invés de se apertar e pinçar uma só corda de cada vez, no violão de doze, apertamos e pinçamos as cordas por pares. A viola caipira também partilha desse mesmo recurso, só que ao invés de doze cordas (seis pares) ela leva dez cordas (cinco pares). É essa duplicidade de cordas que proporciona o timbre, a sonoridade tão característica desses instrumentos.

⁴² Tomando como base algumas apresentações em que vi Egberto tocar esses instrumentos, percebi que em algumas músicas as afinações das cordas superiores (notadamente a oitava, mais grave, e a sétima, aguda entre as graves) variavam, só não posso afirmar com precisão quais são essas variações.

Portanto, nesse quesito em especial, Egberto já demonstra uma relação mais flexível com seu instrumento na medida em que o altera, de forma mais contundente, nas possibilidades sonoras tanto em matéria de tessitura, de timbre e de recursos, o desenho e as dimensões quanto no próprio modo de conformar o corpo a esse desenho especial⁴³.

Um outro indício da relação especial que Egberto mantém com seus violões pode ser constatado no fato de que raramente ele toca músicas que não são as suas. Ainda que alguns exemplos possam ser garimpados na sua razoável discografia⁴⁴, é significativo como este procedimento se mantém desde seus primeiros discos. O mais curioso é que isso não ocorre quando Egberto se dedica ao piano. São bem conhecidas suas interpretações de outros autores nesse instrumento⁴⁵. Uma explicação possível para esse carinho reservado com que trata sua música para violão talvez seja o fato de que sua relação especial com o instrumento, a corporalidade musical de Egberto, seja estabelecida num equilíbrio frágil e extremamente sutil que consegue assegurar, na malha dinâmica das três forças, as possibilidades que congregam o instrumento, a música e o músico daquela maneira muito particular que ele fez existir como proposta artística. Somente aquilo que pode resultar desse equilíbrio fino numa zona de intensa instabilidade é que Egberto torna possível concretizar em música.

Talvez até por isso os elementos musicais que ele aciona para criar suas obras sejam, de certa forma, restritos àqueles que se sente mais à vontade de colocar em funcionamento quando de posse do violão. Seu universo de elementos musicais não é infinito. Notas rebatidas conjugadas a ostinatos rítmicos ou a bordões repetitivos, frases rápidas entrecortando espasmodicamente a lírica melódica, a própria lírica melódica (um

⁴³ É bom dizer que o formato de seus violões permaneceu semelhante aos dos violões padrões em respeito ao corpo, ou seja, na forma de oito. O tamanho e espessura dos braços é que, nesse caso particular, mudaram radicalmente, alterando com certeza também o modo de equilibrar o violão no corpo, de apoiar e de digitar.

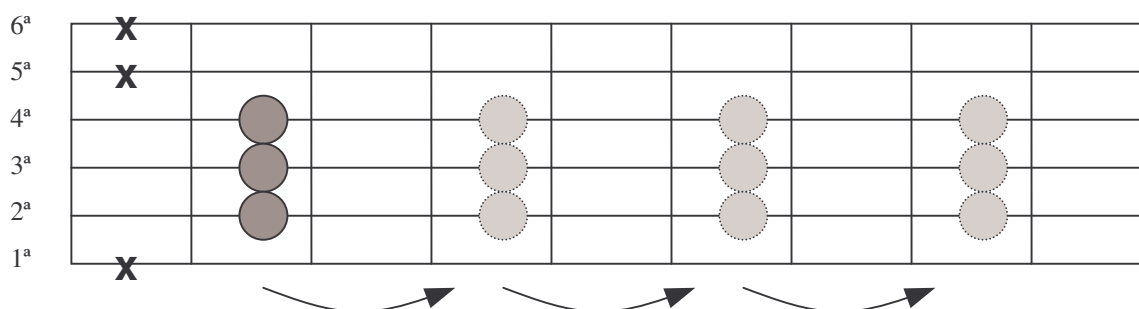
⁴⁴ É bom lembrar que numa parte muito grande dessas gravações, com certeza muito mais da metade delas, Egberto toca piano. Mesmo assim, do que pude averiguar, *Aquarela do Brasil*, de Ary Barroso, e *Fé Cega, Faca Amolada*, de Milton Nascimento e Fernando Brant, *Berimbau* e *Consolação* de Baden Powell, foram os únicos exemplos encontrados de interpretações de músicas alheiras que Egberto faz no violão.

⁴⁵ Um bom exemplo disso é o disco inteiramente dedicado a Villa-Lobos em que Egberto, comprovando a observação, não toca violão, nem mesmo qualquer peça para violão do autor, ainda que Villa-Lobos tenha deixado em seu legado artístico algumas significativas obras para violão, conhecidas por músicos violonistas de várias partes do mundo.

traçado melódico característico do romantismo tardio europeu), a construção de climas sonoros pela alternância entre figura e fundo, a exploração rica de uma gama bastante ampla de intensidades, desenvolvimentos rítmicos abundantes em contratempos e síncope, estes são alguns dos materiais recorrentes na obra violonística de Egberto. Além da sonoridade inusitada que retira do instrumento (com a afinação extremamente grave, que o número maior de cordas permite conseguir; com a independência sonora de ambas as mãos; com a utilização abundante de harmônicos naturais e artificiais; com o aproveitamento dos ruídos de trastejamento e do atrito dos dedos com as cordas), ele recorre a alguns recursos inusitados para a extração de novos timbres, enriquecendo sobremaneira a paleta sonora já comumente utilizada no instrumento.

Mas a sonoridade particular de Egberto merece um estudo à parte. No que diz respeito às soluções harmônicas a que recorre, parece se sentir muito confortável em explorar o braço do violão com formas de digitação pré-moldadas⁴⁶ (o que vulgarmente chamamos de “posições”, que correspondem a fôrmas da mão esquerda previamente estabelecidas e que são representadas graficamente por cifras – códigos musicais que significam acordes), do que resulta parte importante da sua harmonização tão peculiar. Este é um recurso que, de certo modo, mantém relações de parentesco com algumas obras de Villa-Lobos (o prelúdio para violão n°2, na segunda parte, e o estudo n°11, também na segunda parte, são bons exemplos desse procedimento), em que Villa-Lobos se utiliza desses mesmos recursos (veja um exemplo esquemático abaixo).

⁴⁶ Sua interpretação de *Aquarela do Brasil* (LP “Duas Vozes”, faixa 5) é um bom exemplo disso.



Esquema de deslocamento de uma mesma posição de mão pelo braço do violão (as cordas marcadas com um x são as que permanecem soltas; os círculos cinzentos representam os dedos da mão direita prendendo as cordas nas casas indicadas, em deslocamento). Neste caso as 6 cordas devem ser tocadas para que o efeito de sobreposição corda-presa/corda-solta seja obtido e, assim, as dissonâncias decorrentes.

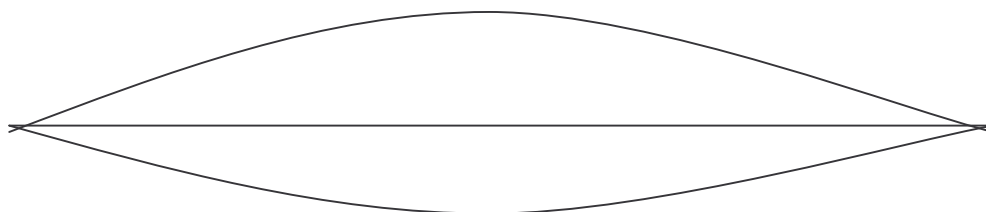
Além da harmonia dissonante resultante do deslocamento da mão esquerda pelo braço do violão mantendo uma mesma “posição” fixa de acordes (as dissonâncias acontecem no conflito entre as cordas presas movimentadas em bloco e as cordas soltas que se mantêm como bordão que ora participam do acorde montado, ora não – observar o gráfico), Egberto aproveita a quantidade maior de cordas de seus violões e inverte freqüentemente a disposição dos acordes que utiliza⁴⁷.

Outro recurso que enriquece ainda mais sua sonoridade peculiar diz respeito aos harmônicos, já comentados anteriormente. Os harmônicos são o resultado de uma concepção físico-acústica dos sons que permite a decomposição de cada som em conjuntos de outros sons mais simples (chamados também de “sons puros”)⁴⁸. Nos violões é possível

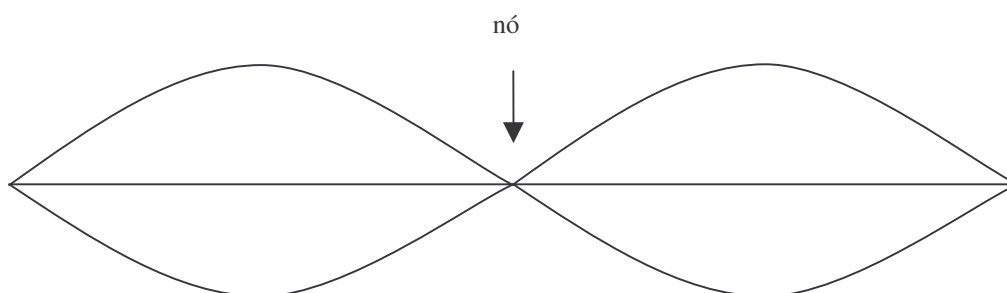
⁴⁷ Os acordes tonais possuem uma disposição padrão, da nota mais grave para a mais aguda, que respeita a sucessão das notas como aparecem na escala. O acorde de *dó maior*, por exemplo, é composto por três notas simultâneas: *dó*, *mi* e *sol*. Sendo *dó* a nota mais grave, *mi* a intermediária e *sol* a mais aguda. A qualquer mudança nessa disposição padrão dá-se o nome de *inversão*. Por exemplo: *mi*, *sol* e *dó* nessa ordem ou *sol*, *dó* e *mi*. Egberto usa regularmente os acordes nas disposições invertidas, além do bordão grave, todos recursos favoráveis nos seus violões.

⁴⁸ “Na verdade, a sensação de altura está primariamente associada à freqüência fundamental (freqüência de repetição de um padrão de vibração, descrito pelo número de oscilações por segundo), o volume à intensidade (fluxo de energia ou amplitude de oscilação de pressão da onda sonora que atinge o ouvido), e a qualidade ao espectro, ou seja, a proporção em que outras freqüências superiores, chamadas ‘harmônicos superiores’, aparecem misturadas entre si, acompanhando a freqüência fundamental.” (Roederer, 2002, p.21) Nesta citação o autor mostra que a noção de altura determinada de uma nota qualquer (um *si* ou um *mi bemol*) é determinada por uma freqüência fundamental, ou seja, uma vibração mais potente que participa do som com uma intensidade mais forte; enquanto que os harmônicos superiores (os outros sons que compõem o som junto com a freqüência fundamental) são os responsáveis pela qualidade do som, ou seja, por aquela *cara* peculiar (os músicos gostam mais de dizer *cor*) que permite, entre outras coisas, identificar os sons (a voz da mãe, a campainha, um cachorro latindo, uma nota do violino etc.). Em todo caso, o que nos interessa

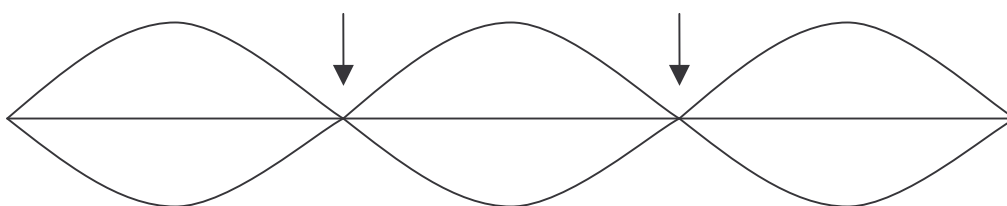
obter uma espécie de simulação desses sons harmônicos interrompendo artificialmente parte das vibrações do som fundamental (observe o esquema abaixo).



A linha central representa uma corda do violão. As linhas curvas representam sua vibração quando estimulada pelo toque. A esta vibração “por inteiro” da corda dá-se o nome de vibração fundamental. Mas a corda não vibra apenas desse modo. A corda também vibra na sua metade, formando duas “barrigas” entremeadas por um “nó”, como no desenho abaixo:



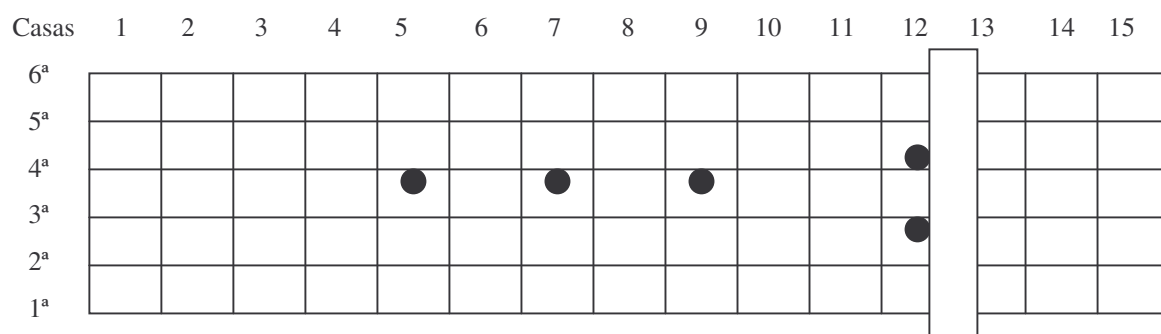
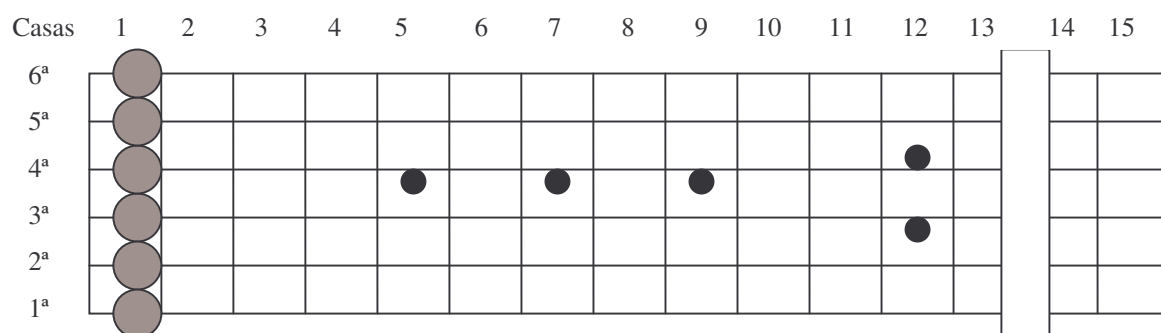
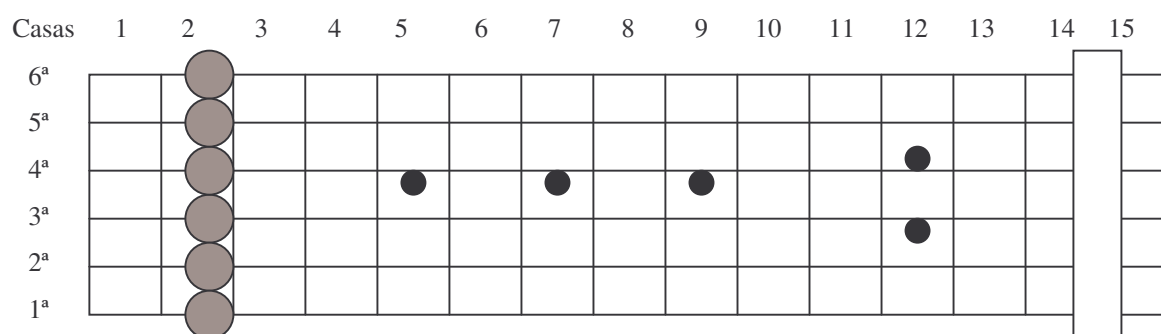
A corda também vibra na sua terça, quarta, quinta partes etc. Tudo simultaneamente, formando várias “barrigas” e vários “nós”.



O que ocorre no violão é que se nós colocamos o dedo exatamente num desses “nós”, todas as vibrações maiores que as barrigas que formam aquele nó serão atenuadas, praticamente extintas, o que resulta, então, uma “cara” do som diferente daquela em que todas as vibrações estão presentes. Os harmônicos do violão soam menos metálicos, mais prolongados e levemente mais “arredondados” do que os sons fundamentais (os sons das cordas presas ou soltas).

explicitar é que para a física acústica, os sons se apresentam sempre como composições de sons: um mais forte, chamado de *fundamental*, e outros mais fracos chamados de *harmônicos*.

Além do recurso dos harmônicos chamados naturais, no qual a extensão toda da corda é levada em conta, o violão também permite a obtenção de harmônicos chamados artificiais. Senão, vejamos: os harmônicos naturais estão localizados principalmente sobre o décimo segundo traste, na décima segunda casa (o primeiro harmônico, que soa uma oitava mais agudo que a nota fundamental da qual ele se origina), sobre o sétimo e décimo nono traste (o segundo harmônico, uma quinta acima do primeiro harmônico; ocorre em dois lugares porque origina de uma vibração com três “barrigas” e, portanto, dois “nós”) e sobre o quinto traste (o terceiro harmônico que soa duas oitavas acima da fundamental e que possui o seu ponto simétrico fora da extensão do braço do violão; mais ou menos sobre a boca do violão). Tomemos o exemplo do primeiro harmônico. Se ele é acionado, na corda solta, com uma leve pressão sobre o décimo segundo traste, por similaridade, se prendermos a mesma corda na primeira casa, o local do primeiro harmônico passa a ser o décimo terceiro traste (veja o esquema abaixo).

Harmônico natural da 12^a casaHarmônico artificial na 13^a casa

Desse modo aparentemente simples é possível obter harmônicos sobre outras notas da escala, incluindo o segundo e terceiro harmônicos, mediante o mesmo jogo de simetrias mostrado aqui com o primeiro harmônico. Digo “aparentemente simples” porque este

deslocamento produz uma dificuldade de toque (que não será abordada aqui) que só pode ser superada depois de um treinamento técnico específico para a mão direita. Um exemplo de uso de harmônicos artificiais pode ser ouvido na música “Salvador”, na segunda versão, durante a introdução, no momento denominado “tema A sugerido” aos 1’29.

Mas falemos um pouco mais de “Salvador”. Escolhi propositadamente esta música principalmente por ela se manter presente durante praticamente toda a carreira de Egberto, desde o seu primeiro disco *1969* (assim como “Berimbau” atravessou toda a carreira artística de Baden Powell), passando por várias apresentações ao vivo, gravando novamente a mesma peça no LP *Solo* (1979) e sendo gravada também na coletânea *Violões* (1992). E é pela presença das três versões gravadas que é possível perceber sutilezas do processo de organização arquitetônica da proposta musical que Egberto vem construindo durante o seu percurso artístico. Com base em tudo o que já foi mencionado de sua corporalidade musical será possível observar com ouvidos mais atentos as modificações significativas que ele propõe nessas versões de uma mesma peça que organiza⁴⁹.

Na primeira versão da peça (faixa 1 do CD *1969*) é possível detectar uma espécie de tributo a Baden Powell, não só na escolha significativa do gênero afro-samba, na escolha do acompanhamento percussivo (semelhante ao CD *27 horas de estúdio* de Baden), das harmonias com toques modais, da melodia calcada sobre arpejos (o que facilita a execução no caso do violão) e do bordão repetitivo do baixo como estrutura harmônica e de acompanhamento rítmico (semelhante à “Consolação” de Baden), mas principalmente no modo como Egberto se refere às improvisações de Baden no improviso que realiza do meio para o final da música (“improviso powelliano” no gráfico). Tudo isso banhado num andamento médio, bem definido, de samba (que ele irá contrastar na segunda e terceira versões, uma muito mais lenta e outra muito mais rápida). Aqui, ele mantém uma configuração mais regular e simétrica, alternando os temas A e B, intercalando a improvisação na segunda metade da peça (reparem na mudança de instrumento de

⁴⁹ Apenas como esclarecimento, Egberto costuma regravar outras versões de suas próprias músicas. Portanto, este não é um procedimento único na sua obra. Escolhi este exemplo, em meio a outros possíveis, primeiramente por se tratar de uma peça violonística, que me interessa particularmente, e também por retratar alterações importantes e reveladoras de um modo de conceber música particular que se relaciona intimamente com aquilo que desejo ver dele, ou seja, a sua corporalidade musical em ação.

percussão na improvisação, que determina uma mudança também de clima e de textura para o acompanhamento) e terminando com uma *coda* semelhante à introdução. Pode-se dizer que esta primeira versão de “Salvador” se apresenta bem contida, evidentemente também por ser a primeira incursão de Egberto no mundo da gravação. Pelo menos é o seu primeiro disco nominal.

Já na segunda gravação da mesma peça, dez anos depois, com certeza entremeada por diversas execuções ao vivo, muita coisa muda. Em primeiro lugar, muda o andamento, que aqui aparece bem mais lento do que na primeira versão. Egberto implementa uma nova introdução, que na primeira versão é de caráter mais rítmico, com caráter mais melódico/harmônico. Inicia com uma seqüência de arpejos que aos poucos vão moldando uma melodia lírica (que depois vai voltar no “tema com canto” no gráfico, no final da peça). As apresentações do tema A, tema principal da peça, são mais numerosas e são feitas todas elas com variações, de modo que nenhuma delas se repita exatamente igual. Aqui já presenciamos um Egberto mais seguro de sua linguagem. Notamos a profusão de idéias que cercam as apresentações do tema principal (que acho que Egberto supõe já conhecido pelos ouvintes), e a riqueza das transições que ele constrói para a passagem de um trecho ao outro. Devemos reparar também na eliminação sugestiva do tema B da música (presença importante na primeira versão) que, nesta segunda versão, é substituído por pontes líricas ou novos temas que vão se sucedendo sem que o tema B seja sequer esboçado. Na minha opinião, isto tem a ver com a construção de um clima muito diferente daquele da primeira versão. Aqui, sob essas novas condições “ambientais”, o segundo tema talvez soasse excessivamente tenso por conta do contraste que ele originalmente fazia com o tema A. Temos, por assim dizer, uma versão menos *afro* e mais *lírica* de uma mesma idéia temática e melódica de samba que Egberto remodela de acordo com a sua vontade.

Longe da primeira versão, esta segunda não faz mais referência nenhuma ao estilo powelliano de tocar ou improvisar. Aqui já temos um jeito plenamente *gismontiano* de se posicionar artisticamente, mesmo frente a um tema composto “ao estilo” de Baden. É possível perceber, apenas nesses dois exemplos, um longo caminhar em direção a uma proposta, eu diria mesmo, a um equilíbrio de forças que demonstra a segurança de opções pessoais que não mais necessitam de ajuda “externa”, mesmo de um ídolo poderoso como Baden Powell.

Já na terceira versão da mesma peça, Egberto altera ainda mais os sentidos propostos. Ao contrário da segunda versão, mais intimista, introspectiva, nesta terceira ele extrapola os limites de andamento, intensidade e improvisação que as outras versões estabeleceram. Notamos uma brutal diferença já nas primeiras notas, quando inicia-se uma introdução monstruosa (quase três minutos) onde a potência da sonoridade grave do violão interrompe os aplausos da platéia como se fossem marteladas nas cordas. As marteladas acabam por propor um tema ambientado quase como um baião nordestino que, rapidamente, se transforma numa espécie de recitativo, ainda em clima nordestino, que, muito aos poucos, vai se transformando no tema A (embora aqui no início apenas esboçado por meio dos harmônicos artificiais que Egberto tanto gosta).

Voltamos então ao baião que, bruscamente é interrompido e, agora sim, temos a apresentação alucinada do tema A. Segue-se a estrutura prevista na primeira versão com a apresentação do tema B, também numa velocidade estonteante (quase não se ouvem as notas). Aparece novamente um fragmento do baião, esboçado na introdução, mas que não se desenvolve, voltando ao tema A, seguido de um improviso ao estilo recitativo (também previamente anunciado na introdução). Uma ponte rítmica faz voltar o tema A, ainda em velocidade limítrofe, seguido na mesma “batida” pelo tema B e novamente o tema A.

Agora um novo improviso se constrói a partir do ritmo agressivo de samba da mão direita sobre as cordas, um improviso montado com elementos que o próprio Baden usava (que eu chamei de improvisos rítmicos sobre acordes) do qual se origina uma citação da música “Berimbau”, também de Baden Powell e que, numa exacerbação de potência sonora e rítmica elevada ao cume de intensidade da execução, é interrompida bruscamente com um breque final que termina a peça no alto de um penhasco, do qual o público se atira com aplausos calorosos.

Nesta versão é possível perceber um artista já plenamente consciente de suas possibilidades instrumentais e inventivas, chegando às fronteiras dessas possibilidades: na velocidade absurda com que apresenta os temas, na exuberância da sonoridade; na inventividade que não deixa a energia sonora decair nem mesmo nos poucos momentos de relativo repouso; na ousadia de adentrar no ambiente hostil do virtuosismo limítrofe e

grotesco, esta sim uma homenagem adequada ao Baden, que desafia a capacidade não só técnica, mas sobretudo musical dos artistas, ambiente que Baden habitava com satisfação.

Esta peça ilustra uma outra característica, possível de assinalar também em Baden, mas que Egberto leva até as últimas consequências, que é a improvisação. A enorme liberdade com que Egberto modifica suas músicas (ou as música alheias quando as interpreta), inclusive e principalmente quando se apresenta ao vivo, marca uma imersão total do músico dentro dos limites (de dimensão quase infinita) das suas possibilidades expressivas e técnicas. Esta total coincidência, que ocorre em Egberto, entre a consciência das possibilidades técnicas – e a segurança com que pode colocá-las em ação a qualquer momento – e o domínio da língua musical que executa pode remeter à relação entre estilo e gênero de discurso em Bakhtin:

Quanto melhor dominamos os gêneros tanto mais livremente os empregamos, tanto mais plena e nitidamente descobrimos neles a nossa individualidade (onde isso é possível e necessário) [no mundo musical, por exemplo], refletimos de modo mais flexível e sutil a situação singular da comunicação; em suma, realizamos de modo mais acabado o nosso livre projeto de discurso (Bakhtin, 2003, p.285).

Com Egberto isso acontece de forma muito marcante quando executa de forma totalmente autêntica e individual quaisquer das suas peças violonísticas. Ao mesmo tempo em que se tornam improvisos, articulados sobre uma base composicional que ele altera ao seu *bel* prazer, essas execuções se concretizam numa estrutura discursiva completa e acabada, dando às vezes a impressão de que as peças foram concebidas exatamente daquele modo particular como ele as executou naquele momento.

A explicação bakhtiniana da extrema liberdade de expressão musical que Egberto carrega nas suas execuções coincide com a idéia de previsão do futuro com que Bourdieu ilustra a conformidade de um *habitus* incorporado funcionando de forma condizente com campo social do qual se originou.

Se cada um dos momentos da série de ações ordenadas e orientadas que constituem as estratégias objetivas pode parecer determinado pela antecipação do futuro e, em particular, de *suas próprias consequências* (o que justifica o emprego do conceito de estratégia), é porque as práticas que o *habitus* engendra e que são comandadas pelas condições passadas da produção de seu princípio gerador já estão previamente adaptadas às condições objetivas todas as vezes em que as condições nas quais o *habitus* funciona tenham permanecido idênticas (ou semelhantes) às condições nas quais ele se constituiu (Nogueira e Catani, 1998, p.84).

...a arte de avaliar e perceber as chances, ver na configuração presente da situação o futuro “*appréhensé*” (como diz Husserl, para opô-lo ao futuro imaginário do projeto), a aptidão para antecipar o futuro por uma espécie de indução prática ou até lançar o possível contra o provável por um risco calculado, são outras tantas disposições que não podem ser adquiridas senão sob certas condições, isto é, dentro de certas condições sociais (Nogueira e Catani, 1998, p.91).

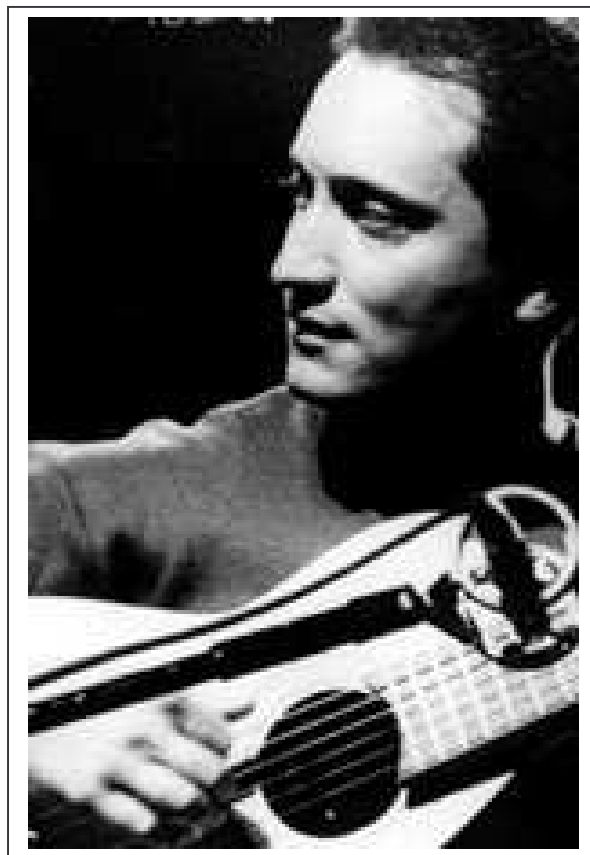
O modo como está colocada a conjunção entre *habitus* e campo, entre esquemas de percepção e atuação e condições favoráveis ao funcionamento desses esquemas, permite considerar a situação artística particular de Egberto como um exemplo desse processo. Ainda que sejam poucas e de difícil garimpo as pesquisas empíricas sobre a constituição do *habitus* musical, assim como também o são aquelas que versam sobre o campo musical (principalmente sobre a música popular), que poderiam sustentar a aplicação desses conceitos ao caso citado de Egberto, podemos com eles iluminar um processo de coincidência muito grande entre o conhecimento que ele possui da linguagem, as suas possibilidades de ação, a avaliação da situação particular em que se encontra e a previsão segura de êxito, que embala cada escolha feita durante a improvisação. Com a constatação de uma configuração análoga à que Bourdieu se refere⁵⁰, embora localizada em uma outra área de atividades, julgo ser possível colocar em funcionamento um esquema interpretativo semelhante. A corporalidade musical permite, portanto, que se explique a atitude de Egberto (ousada e arriscada, mas que sempre resulta em êxito) como uma forte adequação entre os esquemas perceptivos, avaliativos, de escolhas e de atuação que ele adquiriu, incorporou e aperfeiçoa a cada execução, e as condições da situação de apresentação, representadas pelos os esquemas de percepção e avaliação dos envolvidos nessas mesmas situações (aqui incluo tanto a audiência quanto os músicos acompanhantes). Em outras palavras, há, com Egberto, total comunhão entre situação e atuação, gênero e estilo, campo e *habitus*, linguagem, instrumento e músico.

Assim como outros conceitos complexos, a corporalidade musical me parece oferecer uma face diversificada quando usada na sua menor dimensão (ao se observar cada músico em particular) e, simultaneamente, um aspecto amplo e inclusivo, o suficiente para

⁵⁰ Na citação, Bourdieu se refere ao campo econômico e às possibilidades de êxito ou fracasso dos agentes envolvidos em aplicações financeiras, que fazem suas escolhas de acordo com o poder de previsão e de avaliação das situações, adquiridos e incorporados na forma de *habitus*.

dar conta da multiplicidade de gêneros que agrupam esses músicos, como princípio de explicação. Baden e Egberto, embora possam trabalhar num mesmo gênero musical, organizando e manipulando elementos semelhantes em aspecto, não se confundem um com o outro, não perdem suas identidades artísticas particulares. E isso pode ser que vá um pouco além da idéia de *estilo* particular que cada um elabora e apresenta. Melhor ainda, se a noção de *corporalidade musical* se assemelha com a idéia de *estilo*, dela se diferencia por nos dar a possibilidade de enxergar o modo como esses *estilos* são gradualmente constituídos. Esta é, no meu entender, a grande contribuição da noção de corporalidade musical: poder mostrar um processo artístico em elaboração. Ela não *descreve* o estilo particular dos músicos, mas deixa ver como ele funciona. Esta é a característica mais importante da corporalidade do ponto de vista educacional. Mas ainda temos outros exemplos para verificar. Passemos para o próximo.

3.4. Ulisses Rocha



Ulisses Rocha, nascido no Rio de Janeiro em 23 de novembro de 1960, passou parte da sua infância em Pirassununga, interior de São Paulo. Em 1968, por motivos de trabalho de seu pai, mudou-se para São Paulo, onde iniciou seus estudos de violão com o professor Antônio Manzione. Com a mudança do professor para Santos, Ulisses passou por uma fase autodidata em que enveredou pelo rock e pela guitarra elétrica. Em 1977, ingressa no CLAM (Centro Livre de Aprendizagem Musical), fundado pelos membros do grupo Zimbo Trio, onde aprimora seus conhecimentos musicais e aprofunda seu contato com o jazz e com a música popular brasileira. Torna-se professor na mesma escola e lá conhece André Geraissati, que o convida a participar do trio D'alma de violões (Ulisses integra o trio no segundo e terceiro LPs, gravados em 1981 e 1983, pelo selo Som da Gente). A partir daí Ulisses começa a consolidar sua carreira como músico instrumentista, apresentando-se com vários nomes da música instrumental (como Egberto Gismonti, Herando do Monte, Hermeto Pascoal, Marco Pereira, Paulo Belinatti, Canhoto da Paraíba, entre outros), acompanhando outros vários nomes consagrados da canção (como Gal Costa, Zé Renato, Olívia Byington, Marluí Miranda, Vânia Bastos, entre muitos outros) e gravando CDs com suas composições e interpretações. Atualmente, leciona violão na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp.

Para que eu possa dar uma idéia do que considero ser a contribuição maior de Ulisses Rocha para a música instrumental brasileira, terei de abrir um parêntese logo de início e explicitar um pouco melhor algumas relações que considero ambíguas entre a música instrumental e a canção dentro do universo da música popular brasileira. Parece um pouco ambicioso, a esta altura do trabalho, mas acredito não ser necessário cansar o leitor com as idéias que pretendo expor para que possam ser devidamente compreendidas.

Houve, a partir de 1600, o que Harnoncourt denominou de “reviravolta decisiva” na música erudita ocidental (Harnoncourt, 1988, p.165), fruto de uma migração gradual do foco arquitetônico musical da simultaneidade melódica (que teve seu ponto alto na polifonia renascentista) para o esquema figura/fundo da música vocal acompanhada⁵¹. É possível pensar que essa mudança de textura composicional teve sua origem na mudança de bases sociais que ocorria nessa mesma época, da estrutura feudal e cortesã de características mais rurais, para uma estrutura econômico burguesa de características mais urbanas.

Esta mudança de rumo musical, anotada também por Ibaney Chasin no seu estudo sobre o ideário humanista na música⁵², evidentemente teve desdobramentos também no que se refere às manifestações populares. Sobre esse assunto temos as palavras de José Ramos Tinhorão:

O resultado desse novo quadro de vida urbana sob o moderno regime de relações de produção pré-capitalista – que assim tendia a abolir o interesse coletivo em favor da particularidade expressa, caso a caso, na letra da lei – iria fazer-se sentir também no campo cultural. É que, enquanto os cantos e danças do mundo rural continuavam a constituir manifestações coletivas, onde todos se reconheciam, a música da cidade – exemplificada no aparecimento da canção solo, com acompanhamento pelo próprio

⁵¹ “O que há de essencialmente novo na idéia é o seguinte: um texto, quase sempre um diálogo, é musicado a uma voz, fundamentalmente, para seguir com precisão e realismo o ritmo e a melodia da palavra. Tratava-se unicamente de dar o máximo de compreensão ao texto e interpretá-lo tão expressivamente quanto possível. A música deveria permanecer em segundo plano, sua função era a de compor um discreto suporte harmônico” (Harnoncourt, 1988, p.166).

⁵² “É oportuno aludir, dado a argumentação em curso, que a recusa então nascida em relação às formas estilístico-musicais anteriores [...] significou, *lato sensu*, a negação de uma estrutura regida ou somente determinada pela orgânica contrapontística. [...] Em outras palavras, tal negação significou a busca por uma *expansão e intensificação* da esfera melódica, que então engenhada a partir e em função de suas *próprias necessidades* poderia reverberar o dramático e intenso pulso afetivo do homem tardo-renascentista. Numa palavra, um novo *mélòs* surgia [...] que, incontornavelmente, se contraporía às formas e estilos compositivos precedentes, desnervando-os. Estes, [...] menos expressivos, logo, *menos intrinsecamente humanos*” (Chasin, 2004, p.2 – nota de rodapé 3 – grifos do autor).

intérprete – passou a expressar apenas o individual, dentro do melhor espírito burguês (Tinhorão, 1998, p.17-18).

Ainda que a prática da música instrumental não tenha sido abolida, mesmo com a ênfase melódica direcionando a atenção do ouvinte para as palavras do canto acompanhado, a arquitetônica da canção (melodia/acompanhamento) foi-se fazendo mais presente, pela consolidação do *bel canto* italiano e da difusão da ópera, entre outros canais de difusão da canção. No Brasil, por influência da migração européia, a canção veio se estabelecendo como expressão musical popular desde o século XVIII⁵³, a ponto de culminar no que Luiz Tatit viria a denominar “o século da canção” (Tatit, 2004), ou seja, o século XX.

A canção popular no Brasil, que Tatit ajuda a estabelecer como um gênero popular legítimo, praticamente hegemônico dentre as manifestações musicais populares, contudo também se deixou contaminar pelas formas instrumentais de concepção, principalmente nos arranjos. Mas o que nos interessa aqui é salientar o modo contrário desse movimento. Nos interessa de perto as influências da canção na criação instrumental popular. Como nossos violonistas trafegam exatamente nesse terreno, é necessário demarcar alguns pontos de contato importantes entre canção e música instrumental que formaram a base do desenvolvimento de um gesto composicional específico.

Já é sabido que tanto Baden Powell quanto Egberto Gismonti compuseram canções, Baden com inúmeras parcerias (com Vinícius de Moraes e Paulo César Pinheiro, por exemplo) e Egberto inclusive escrevendo muitas vezes suas próprias letras. Ulisses Rocha, pelo menos até agora, vem se mostrando mais um compositor de música instrumental. Entretanto, a arquitetônica que ele utiliza para suas composições tem como suporte a estrutura da canção, ou seja, o formato melodia acompanhada, projetando o esquema figura/fundo. Ainda que os outros dois músicos já analisados também se utilizem desse mesmo formato, melhor dizendo, dessa mesma concepção, Ulisses o faz com uma característica que o distingue dos outros dois. Não apenas pela maestria com que domina a linguagem popular instrumental, já que particularmente considero os cinco violonistas que

⁵³ Para maiores detalhes ver Tinhorão, 1998

escolhi igualmente mestres no que fazem, mas pela própria configuração arquitetônica que Ulisses propõe e realiza como poucos. Vou explicar melhor.

Quando ouvimos uma canção normalmente o que mais nos chama atenção, pelo menos numa primeira audição, é a letra, ou melhor, a voz humana que, tecendo suas linhas melódicas, articula sobre elas as palavras, as pronuncia entoando-as. No caso de uma “canção sem palavras”, como considero que sejam as peças de Ulisses Rocha, embora não havendo nenhuma letra a ser seguida, há uma voz que canta, e é a do próprio instrumento. Portanto, é na melodia que nossa atenção deveria se fixar, ela seria a condutora da enunciação musical, apresentada como uma espécie de sucedâneo da palavra cantada. A melodia se faz *figura* e se sobressai ao acompanhamento, destaca-se dele, que permanece *fundo*. Agora, quando tudo isso é apresentado por um só instrumento, como faz Ulisses em seus trabalhos solo, e se ainda esse instrumento é o violão, algumas dificuldades começam a aparecer. E uma das principais é a necessidade, ainda que meio vaga, de se manter explícitas as duas faces desse quadro, ou seja, tanto a figura quanto o fundo.

Como a canção surge num formato mais propício aos próprios cantores se acompanharem nos seus instrumentos, é de se pensar que figura e fundo, ou melhor, melodia e acompanhamento possam assim permanecer presentes por toda a canção, já que é plenamente possível um cantor cantar e, ao mesmo tempo, tocar (lembremos, como exemplo, das apresentações que João Bosco, João Gilberto, Caetano Veloso, Djavan, Gilberto Gil e muitos outros fazem sozinhos com seus violões). Com o violão solo, ainda que ele mesmo possa se acompanhar, a continuidade do acompanhamento nem sempre está garantida. Já que a melodia se faz elemento principal na canção, e por conseqüência também na “canção instrumental”, ela raramente pode se ausentar, sob pena da música parecer apenas um fundo monótono e repetitivo, como muitas vezes acontece com os acompanhamentos das canções populares. Na impossibilidade da simultaneidade melodia/acompanhamento, o que normalmente acontece é que o acompanhamento se sacrifica em favor da melodia⁵⁴. No mundo do violão solo existem inúmeras estratégias

⁵⁴ Temos um exemplo desse procedimento na versão de Berimbau gravada no CD anexo. No refrão, Baden optou por excluir o acompanhamento em favor da melodia acompanhada por acordes simples arpejados em momentos tônicos do tempo.

para o contorno desse tipo de problema: desde a eliminação completa do acompanhamento até alguns meios padronizados para a simplificação do acompanhamento; desde a alteração brusca entre melodia e acompanhamento até a fusão dos dois numa espécie de melodia mais densa e por aí afora.

Uma das estratégias usadas pelos violonistas consiste em deixar para a imaginação do ouvinte a realização da complementaridade entre melodia e acompanhamento, eliminando este último quando necessário. Em outras palavras, muitos músicos optam por deixar o acompanhamento implícito, ou oculto. Isto dificulta de certo modo a audição e exige maior atenção do ouvinte para o desfrute da peça; requisita mais a participação da memória do ouvinte no que diz respeito ao registro das imagens sonoras latentes que são apresentadas ou sugeridas pelo acompanhamento, mas não efetivamente mantidas.

Neste quesito, Ulisses toma outro rumo. Nas suas composições solísticas ele elabora a relação melodia/acompanhamento de modo a estarem os dois presentes durante toda a peça. É um desafio a mais que ele se propõe e, na minha opinião, realiza de modo habilidoso, para não dizer espetacular. Esta é, a meu ver, uma das grandes contribuições de Ulisses Rocha, ou seja, a sua forma especial de manter sempre ambos explícitos.

Ao contrário dos outros dois músicos anteriores, Ulisses não carnavaliza suas obras sob o ponto de vista da quebra da ordem, nem forçando as trincas como Baden, nem criando um *locus* estético onde o grotesco possa se apresentar como normalidade, como faz Egberto. Sua postura é em favor da ordem. Mas, paradoxalmente, ele realiza na verdade uma ordem que até o momento de sua intervenção composicional é apenas um ideal. Raramente é possível ouvir peças de violão solo onde figura e fundo se mantenham explícitos todo o tempo. No caso de Ulisses, praticamente todas as suas composições concretizam esse ideal⁵⁵. Podemos dizer que sua quebra da norma é exatamente *realizar* a norma plenamente, na sua mais exata proporção.

Sob outros aspectos, Ulisses lida com elementos diferentes dos dois violonistas anteriores. Equilibra seu triângulo sobre uma situação diferente da deles. Sua sonoridade

⁵⁵ Vejam que eu cito sempre as composições de Ulisses. Considero que nas interpretações que faz das peças de outros autores e nos seus arranjos ele raramente chega aos mesmos níveis de resultado das suas próprias composições, sob o ponto de vista analisado, evidentemente.

não ultrapassa os limites de energia do próprio instrumento (não há trastejamentos, por exemplo), sua concepção temporal é precisa e não sei de exemplos em que ele ultrapasse os limites de suas possibilidades técnicas. A sonoridade nem excessivamente aberta (cordas soltas) nem deliberadamente fechada (cordas presas) equilibra bem as possibilidades de uso de ambas para o objetivo maior de explicitar todos os detalhes de suas imagens sonoras. A melodia não apaga o acompanhamento, a figura não obscurece o fundo, e nem o contrário acontece.

Como um exemplo bem resolvido desse procedimento difícil de se conseguir, e em Ulisses podemos tomar como exemplo praticamente toda a sua obra composicional (pelo menos toda a que tive acesso), farei uma análise da peça “Rio acima”⁵⁶. A peça inicia com uma introdução que, ao mesmo tempo, é a apresentação do acompanhamento que irá sustentar toda a peça. Logo em seguida aparece o tema principal da peça (“tema A” no gráfico) que, além de trazer a melodia principal, cria uma ambientação que vai se manter depois, nas diversas variações apresentadas, como aspecto identificador dessa seção A. Como manda a tradição erudita do classicismo, o tema principal é apresentado duas vezes⁵⁷ e logo seguido de um tema de caráter responsivo (“tema B” no gráfico) que, embora diferente do primeiro, ajuda a dar continuidade ao ambiente de A atestando-lhe outra faceta. Volta o tema principal e, agora sim, aparece um tema contrastante (“tema C” no gráfico) com um grau maior de oposição ao clima estabelecido por A (notem que inclusive um som do violão *midi*⁵⁸ se sobrepõe ao timbre do violão acústico nesse momento).

O tema contrastante C anuncia o início de uma segunda grande seção da peça. Logo depois dele acontece um retorno ao clima de A, mas não ao seu tema, supostamente conhecido do ouvinte. O clima de A volta numa variação que expõe a habilidade do compositor em manusear o tema dentro de um limite de execução tão apertado como se

⁵⁶ Faixa 1 do CD *Ar*.

⁵⁷ O objetivo dessa repetição do tema principal é ajudar o ouvinte a memorizá-lo, a fim de que possa perceber as variações e desenvolvimentos propostos pelo compositor durante o desenrolar da peça. Note-se que na canção popular esse costume se mantém quando as músicas apresentam a primeira estrofe repetida (geralmente apenas com mudança da letra, mas melodia idêntica) antes do refrão ou da seção contrastante (geralmente outra estrofe com letra e melodia diferentes da primeira).

⁵⁸ O violão *midi* é um violão comum que inclui um sistema de interface que se comunica com sintetizadores de som e transforma o violão numa espécie de teclado eletrônico, só que comandado pelas cordas do violão ao

apresenta. E não pára aí, logo depois vem uma segunda variação do mesmo tema A, seguida de uma variação de B, que neste caso é menos uma variação explícita de B e mais uma configuração responsiva *como foi* o tema B. Portanto, a essa altura, a variação de B é a resposta para as variações de A assim como B foi resposta para A. Temos em seguida mais uma variação de A (completando três ao todo, na peça inteira), um retorno à segunda variação de A, anunciando o provável retorno (já que as invenções/variações começam a se repetir) que é confirmado logo em seguida pela volta ao tema B, sem nenhuma variação. O retorno ao tema B se faz de modo inteligente, já que o ambiente de A estava próximo todo o tempo, e anuncia o provável final da peça, confirmado pelo retorno de A emendado a uma coda (que significa “cauda” ou “final” em terminologia musical).

Como se pode ver no gráfico, a peça prima pela coerência estrutural clássica, na proporção entre os temas (o principal A aparece mais, seguido do secundário B e do terciário C, que só serve como eixo de articulação entre as duas seções em que podemos dividir a peça), no tamanho simétrico das frases de cada seção, na harmonia que reforça o movimento frasal pontuando os períodos com as cadências equilibradas, com as variações que não só demonstram um domínio sobre a idéia musical mas também atenuam a presença insistente e necessária da idéia principal. Por todos esses motivos, poderíamos considerar, numa análise superficial e desatenta, que Ulisses trafega dentro da música popular tradicional, que incorpora o tratamento erudito das idéias musicais e acabaríamos ficando por aí. Contudo, a noção de corporalidade musical, a busca do enfrentamento das marcas corporais impingidas pela linguagem tradicional e pelo violão moderno, é capaz de revelar uma verdadeira revolução silenciosa naquilo que pareceria, sob outras luzes, apenas a realização “correta” de preceitos tradicionais.

Considero a percepção das inovações tradicionais de Ulisses tão importantes quanto a revolta reverente de Baden ou a proposta estética de Egberto. Apenas pelas análises usuais talvez não se pudesse explicitar aquilo que Ulisses traz de mais novo para as velhas questões musicais. Darei ainda mais um exemplo significativo do trabalho de Ulisses comparando duas interpretações suas de uma mesma música, “Última hora”. Assim como

invés de teclas de piano. O efeito é bem parecido com o de um teclado eletrônico, visto que o violão *midi* passa a ser o acionador de um banco de memória de timbres de teclado.

fiz com Baden (“Berimbau”) e com Egberto (“Salvador”), convido o leitor a observar o modo mais contido como Ulisses trabalha com a interpretação de suas peças em condições diferentes.

A primeira versão que vamos analisar e comparar foi gravada ao vivo e está presente no CD *Violões*; a segunda, foi gravada em estúdio com a participação do flautista e saxofonista Teco Cardoso⁵⁹. Na primeira versão Ulisses toca sozinho, mas é possível perceber que, ao contrário dos outros dois músicos, que parecem querer aproveitar a execução ao vivo para dar asas à imaginação, ele se mantém firme dentro da estrutura composicional. Nem mesmo o andamento com que executa as duas versões difere radicalmente. A versão do CD *Caminhos Cruzados* é maior por conta dos improvisos, que aí são duplos (improviso de flauta seguido do improviso do violão, o que na outra versão não acontece). Até o trecho em que se dá a entrada dos improvisos (“codeta” aos 1’30 na versão solo; “codeta ampliada” aos 1’36 na versão duo) podemos dizer que as duas versões se apresentam muito semelhantes na estrutura, a partir daí é que encontramos as maiores modificações.

Na versão duo há uma intervenção do tema C⁶⁰ antes da sequência de improvisos, e que poderíamos supor ter ocorrido por conta de uma tentativa de balanceamento entre todas as entradas do tema A e codeta. Aqui temos, inclusive, as improvisações feitas em trechos diferentes do improviso feito na versão solista. No duo os improvisos se dão dentro de um desenvolvimento do tema A, enquanto a improvisação feita ao vivo, em solo, se dá dentro do clima da codeta. Tenho a impressão de que, enquanto os improvisos em duo anunciam a parte final da peça, já que praticamente todas as repetições estruturais dos trechos já se deram a essa altura, o improviso solista marca um ponto de articulação entre a primeira e a segunda seções da peça. Note-se que o tema C aparece duas vezes na versão solo, uma em cada metade da peça, caracterizando duas seções semelhantes de apresentação da estrutura da música (com a diferença que na primeira seção o tema A é repetido duas vezes, por motivo já mencionado).

⁵⁹ CD *Caminhos Cruzados*.

⁶⁰ Denominei “tema C” e não “tema B” porque queria propor a idéia de que a codeta ampliada seria o verdadeiro “tema B” fantasiado, visto sua importância para o desenvolvimento da peça.

Percebe-se que, pelo ponto de vista arquitetônico, as duas versões de “Última hora” se equivalem no que diz respeito à apresentação da obra numa primeira audição. Quem tenha tomado contato com a peça por uma ou outra versão terá uma imagem sonora mais estável que permitirá reconhecer a peça na outra versão, e rever essa mesma imagem sonora. Isto não ocorre assim tão facilmente nas peças de Baden e Egberto, como vimos antes. Eles remodelam estruturalmente a peça (em níveis diferenciados mas em grau bem maior do que Ulisses) que chegam, em certos casos, a propor uma nova imagem sonora, um outro clima diferente de uma versão para a outra. Que não se pense, com isso, que a submissão a uma estrutura arquitetural mais rígida implique em menor nível de inventividade. São apenas modos de criar, ou de estruturar idéias musicais distintas. As diferenças podemos dizer que são de espécie e não de qualidade de criação.

Falando mais especificamente da arquitetura desta peça, ela não foge à regra de manter explícitos tanto a melodia quanto o acompanhamento, procedimento preferencial de Ulisses. Aqui a introdução também apresenta um “fundo” que servirá de base para o desenvolvimento posterior da peça, base que servirá tanto ao fundo quanto à figura. Esta mesma introdução, que é também um acompanhamento e que é também um evento passível de desenvolvimento, servirá como base também para o que chamei no gráfico de *codeta*. Quando ela aparece como *codeta*, seu *status* é de figura (assim como o é a introdução); quando aparece como “*codeta* ampliada”, a *codeta* vai para o fundo e surge uma melodia principal tocada no registro mais grave do violão, invertendo o costume de se apresentar o tema principal na região aguda e o acompanhamento na região mais grave⁶¹. O tema C retoma e reorganiza alguns elementos melódicos anunciados tanto no tema A quanto na *codeta* ampliada. De certo modo essa reutilização de células melódicas aparentadas nos três trechos principais da peça (tema A, *codeta* ampliada e tema C) busca tanto um equilíbrio

⁶¹ Este procedimento tem uma explicação acústica bastante simples: as frequências de sons mais agudas se sobrepõem às graves. Em meio a uma massa sonora, há uma tendência da nossa percepção em detectar com maior facilidade os sons mais agudos. O velho exemplo do flautim da orquestra sinfônica ilustra com propriedade esse fenômeno: em meio a dezenas de outros instrumentos, todos tocados ao mesmo tempo (*tutti*), é possível ouvir com distinção as notas de um único flautim (um dos instrumentos mais agudos da orquestra). É bom anotar que esse fenômeno também pode ocorrer com os xilofones, vibrafones, chocalhos, clarinetes e quaisquer outros instrumentos que sejam tocados nas suas regiões mais agudas (principalmente os instrumentos caracteristicamente situados na região do “soprano” das orquestras).

estilístico quanto uma coerência interna, reutilizando basicamente os mesmos materiais desenvolvidos de formas diferentes em cada um dos trechos.

Esta peça pode servir, sem dúvida, como ilustração de procedimentos composicionais da tradição erudita, transferidos para o gênero popular. Entretanto, volto a enfatizar que, no caso de Ulisses Rocha, esses procedimentos são executados dentro de um limite arquitetônico bastante estreito, visto que oferece, como já disse, a oportunidade de ouvirmos por toda peça simultaneamente o acompanhamento e a melodia principal. A fusão entre uma concepção mais “cancionística” e uma mais instrumental se dá nas peças de Ulisses de uma forma tão integrada que, ainda que se reconheçam elementos dessa fusão, ela se equilibra num todo indistinto de uma forma especial que denuncia um modo de proceder particular *desse* músico.

Suas possibilidades de toque, de articulação e de sonoridade no violão se organizam de modo a dar vazão a um ideário musical (de imagens, procedimentos composicionais, técnicos e estéticos) que apenas através dele é possível realizar. E esta observação serve também para os outros quatro músicos que escolhi (talvez com uma honrosa exceção que iremos abordar a seguir). Fica então o registro de que não é necessariamente preciso quebrar as regras musicais para inovar, ou para enriquecer o gênero de linguagem a que se atrela. É preciso, sim, *conhecer* essas regras. Ulisses demonstra por sua obra que a imersão consciente e criativa nas regras de uma concepção mais tradicional de composição musical podem resultar numa obra também única e original. E essa imersão, evidentemente, só se realiza através do enfrentamento do vórtice de forças formado pelas três exigências corporais que habitam respectivamente o instrumento, a linguagem musical e o músico. É dessa forma que a imersão pode gerar um equilíbrio, embora tênue, deste dínamo originário do confronto entre as linguagens musicais estabelecidas, da conformação física do instrumento e das possibilidades corporais (num sentido amplo) do músico, equilíbrio concretizado na execução específica que um músico faz de peças específicas.

Apenas para finalizar gostaria de indicar um último exemplo de procedimento que Ulisses emprega para a construção de sua proposta. Tiro esse exemplo da peça “Nós e as horas” em que procedimentos aparentemente simples dão conta de mostrar o equilíbrio tenso que Ulisses consegue realizar dentro de limites muito restritos.

A peça inicia com o tema principal, sem nenhuma introdução, que expõe os elementos que serão trabalhados durante todo o seu desenrolar. São eles basicamente: a melodia apresentada numa textura em duas vozes e um acompanhamento marcado, imitando um baixo contínuo, na região grave do instrumento. Como já vimos em outra peça, o tema principal é repetido na primeira aparição. Logo após já temos a entrada do tema B, que contrasta com o clima de A, embora mantenha em sua organização os mesmos elementos nas mesmas funções (melodia em vozes e baixo contínuo).

Desses dois temas principais é interessante notar que a construção em vozes da melodia propicia um adensamento da textura melódica bastante importante. Os ornamentos alternados numa ou noutra das vozes da melodia ajudam a manter o interesse sobre ela, de modo que a monotonia do acompanhamento é completamente submetida ao todo imprevisível da melodia. Isso ocorre tanto no tema A quanto no B. Depois de expostas as idéias principais surge uma nova idéia (“tema C” no gráfico) que, embora nessa altura pareça secundária, traz uma novidade que a coloca em pé de igualdade com as primeiras idéias. No tema C uma curiosa ambigüidade de funções acontece de modo muito sutil: aparece pela primeira vez na peça o som de harmônicos (no caso artificiais); em segundo, do modo como são costurados ao acompanhamento, e estando numa região mais aguda do que ele, esses harmônicos teriam portanto um caráter melódico. Entretanto, o fato dessa melodia ser pequena (três notas repetidas em seqüência num vai-e-volta) e repetitiva ajuda a atenção melódica do ouvinte a migrar para as modulações do acompanhamento, estas sim em movimento. Quase como se tivéssemos uma troca de funções em que a melodia não deixa de ser melodia mas acompanha o acompanhamento que, por sua vez, também não deixa de caracterizar um acompanhamento. Essa ambigüidade é reforçada pela variação que Ulisses faz do tema C. Aqui, então, a confusão de funções se completa sem que se possa definir seguramente *quem* é o acompanhamento e *quem* é a melodia.

A confusão só vai ser dissipada com a entrada do improviso sobre o tema A, por volta dos três minutos, onde as funções melódica e harmônica (de acompanhamento) retornam aos seus “habitats” mais comumente aceitos (melodia numa região mais aguda e com maior movimentação, acompanhamento numa região mais grave e com menor movimentação). A peça retorna aos trilhos com a repetição do tema B logo depois da improvisação, com o detalhe de que o tema A, nesta sua última aparição, expande seu final

numa grande coda (chamada assim para que não fosse confundida com as pequenas codetas que o tema A carrega em todas as suas aparições, menos nesta final) que, depois de terminada, dá voz a uma última e definitiva aparição dos harmônicos do tema C, o que só comprova sua importância na estrutura geral da peça.

É interessante notar que o uso dos sons harmônicos (naturais ou artificiais) não impede que a presença dos acompanhamentos se dê de modo explícito, e com a sonoridade natural do violão (ou seja, o som não-harmônico). Há uma outra peça de Ulisses na qual os harmônicos entram desse mesmo modo⁶², simultaneamente a um acompanhamento, o que reforça no ouvinte a impressão de estar ouvindo dois instrumentos simultâneos (já que o timbre dos sons harmônicos no violão é diferente do timbre dos sons não-harmônicos).

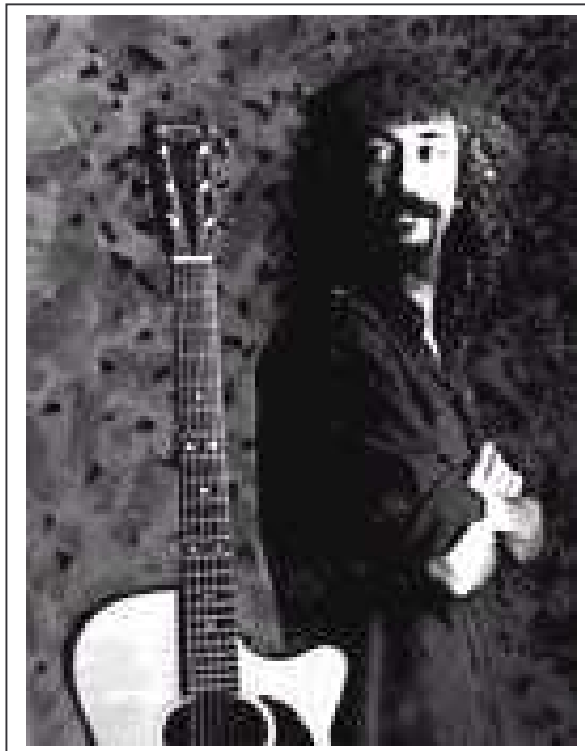
Ulisses, dominando os recursos técnicos necessários à realização de uma proposta artística muitas vezes apenas pretendida, poderia ser considerado como um partidário da tradição violonística e musical erudita e popular. Como até agora nós analisamos dois outros exemplos que consubstanciam posições de rebeldia em relação a essa mesma tradição, é possível que o leitor suponha eu estar colocando Ulisses no panteão dos “situacionistas”, inferindo, nesse particular, uma conotação negativa da posição de conservação por ele sustentada. É necessário, então, esclarecer que, por um lado, as inovações nem sempre carregam a função de confrontar uma certa situação. Como nos esclarece Mészáros, várias inovações no campo educacional serviram apenas para “corrigir algum detalhe defeituoso da ordem estabelecida, de forma que sejam mantidas intactas as determinações estruturais fundamentais da sociedade como um todo” (Mészáros, 2005, p.25). Portanto, devemos ter muito cuidado para não classificarmos precipitadamente procedimentos que, numa observação mais atenta, proporcionam um resultado contrário do que aparentava. Ainda que o esforço de conservação possa ser também muito dispendioso, o caso de Ulisses Rocha, na sua atitude de se manter mais próximo a uma tradição violonística reconhecida e legitimada, não o exclui do rol dos inovadores exemplares da nossa música popular (do qual considero fazerem parte os cinco músicos aqui explorados).

⁶² É a peça “Imigrante”, faixa 5 do CD *Caminhos Cruzados*, que não iremos analisar neste trabalho.

Ele demonstra uma outra face da comunhão entre um *habitus* adquirido e as disposições encontradas num campo de atividades exigente como a área artística. Ulisses parece, tanto quanto os outros dois violonistas anteriores, não só dominar o gênero musical que adota mas, também, estar familiarizado com as regras do jogo da produção musical, suportes indispensáveis para qualquer atuação consagradora nesse meio particular.

Finalizando mais esta trajetória, espero estarmos nos aproximando de um modo de observar músicos em ação mais integrados às suas músicas e instrumentos, numa concepção um pouco mais ampla e, conseqüentemente, muito mais complicada das realizações musicais.

3.5. André Geraissati



André Geraissati, nascido em São Paulo, iniciou sua carreira profissional acompanhando cantores e grupos da música popular brasileira (como Os Mutantes, Ronnie Von e Roberto Carlos). Formou com Ruy Salene e Cândido Penteado o grupo D'alma, em 1978, gravando seu primeiro LP em 1979. Outros dois viriam em 1981 e 1983, já com a inclusão de Ulisses Rocha (com a saída de Cândido Penteado) e, depois, de Mozart Mello (com a saída de Ruy Salene, no último disco). Em meados da década de 1980, André se isolou em seu apartamento e, alguns anos depois, viria oferecer ao público uma das mais radicais propostas de execução e criação violonística (por falta de expressão mais apropriada, tenho chamado essa proposta de “violão percussivo”, muito embora a expressão não dê conta da riqueza e diversidade de timbres, sons e possibilidades musicais que a proposta permite). André gravou, a partir dessa mudança brusca de direção estética e técnica, vários CDs (dentre eles Solo, de 1987, DADGAD e 7989) e tem feito várias apresentações pelo país. Assumiu, a partir de 1992, o projeto Tom Brasil financiado pelo Banco do Brasil que, mais tarde, viria a originar o selo Tom Brasil de música instrumental brasileira, do qual André se tornou um dos responsáveis. Atualmente André retorna ao violão, gravando e se apresentando, afastando-se um pouco do trabalho de bastidores.

Tomemos agora uma trajetória tão particular quanto as outras três já averiguadas mas que, no entanto, ilustra uma opção corajosa e um tanto arriscada para um músico em vias de consagração: uma mudança aparentemente brusca de direção artística. André Geraissati consagrou-se como violonista de destaque de sua geração tocando violão de modo tradicional. Formou, com Cândido Penteado (no 2º e 3º discos, substituído por Ulisses Rocha) e Ruy Saleme (no 3º disco, substituído por Mozart Mello), no final da década de 1970, o grupo D'alma⁶³ que se consolidou numa configuração não muito usual para a música popular até aquele momento: o trio de violões. Como que para se diferenciar dos trios de violões de padrão erudito, o grupo D'alma optou pelos violões de corda de aço (chamados vulgarmente de violões modelo *folk*). A outra diferença era, evidentemente, o gênero de música que eles escolheram: a música popular instrumental.

A partir do êxito dessa primeira investida artística – êxito em termos restritos ao gênero instrumental popular, ou seja, sem largo sucesso de público⁶⁴ –, André se aproximou de outros músicos de prestígio (como Egberto Gismonti, Zimbo Trio, Marlui Miranda, entre outros) e consolidou sua carreira como violonista já na década de 1980. Entretanto, a partir de um certo momento⁶⁵, André resolveu investir num outro terreno musical, até então desconhecido do público brasileiro, que incorpora as técnicas do violão percussivo⁶⁶. Essa técnica, ou melhor dizendo, esse conjunto de técnicas, de recursos timbrísticos e polifônicos agregados ao violão, proporcionam, por uma parte, um enriquecimento

⁶³ Que teve seu primeiro disco analógico lançado em 1979, *A quem interessar possa*, pelo selo CLAM – Clube dos amigos da música; o segundo *D'Alma*, lançado pelo selo Som da Gente em 1981; o terceiro, também *D'Alma* e também do Som da Gente em 1983.

⁶⁴ Os três discos do *D'Alma* permanecem cultuados como itens de colecionador dos admiradores da música instrumental, até agora não remasterizados para o formato digital.

⁶⁵ Que infelizmente não sei precisar ao certo, tenho um palpite de que tenha sido do meio para o final dos anos 1980. Numa entrevista ao vivo André disse ter ficado alguns anos (três, se bem me lembro) trancado em seu apartamento, de pijamas, reformulando seu modo de tocar e compor.

⁶⁶ Estou chamando de “violão percussivo” um conjunto de procedimentos técnicos de execução do violão inicialmente elaborados e difundidos por Michael Hedges – eu irei falar mais detalhadamente dessa técnica mais à frente. Inclui, entre outras, dentro da classificação americana do *fingerstyle* (violão dedilhado, numa tradução livre), o *tappin* ou *hammer on*, que são modos de tirar sons do violão com as duas mãos, e não só com a mão direita como é mais comum. As mãos percutem as cordas na altura do braço do violão, ao invés de dedilhá-las do modo tradicional. Isso aumenta sensivelmente o potencial solístico do violão, visto possibilitar a execução de eventos simultâneos com maior facilidade por poderem ser realizados por ambas as mãos independentemente. Essas técnicas descendem de um modo específico de tirar sons do violão chamado de *ligados*, só que Michael Hedges levou esse recurso, anteriormente apenas usado como recurso ornamental e provisório, às suas últimas conseqüências, tornando-os parte de uma técnica bastante elaborada e cheia de recursos timbrísticos e polifônicos. Falarei mais explicitamente desses recursos no tópico dedicado a Michael.

monumental no que se refere a possibilidades de eventos simultâneos, permitindo um grau muito maior de independência entre as duas mãos, que passam ambas a poder tirar sons do instrumento; por outra parte, obrigam o violonista a trafegar num terreno desconhecido, ainda por se fazer, cheio de armadilhas, e que restringe brutalmente as opções de criação. Nesta área das técnicas percussivas, outras soluções se tornam possíveis para os velhos problemas (como a simultaneidade de melodia e acompanhamento, por exemplo); em compensação, novos e numerosos problemas aparecem. Vou tentar explicar melhor.

O leitor deve se lembrar do que já foi escrito anteriormente sobre os harmônicos naturais e artificiais, quando descrevi as marcas corporais de Egberto Gismonti. Dos harmônicos naturais é preciso complementar o que já foi dito reforçando o fato de que eles se apresentam com melhor sonoridade apenas em alguns pontos específicos do violão (notadamente sobre a 5ª, 7ª, 12ª e 19ª casas). Portanto, em comparação com a coleção de sons não-harmônicos possíveis no instrumento (por toda a extensão do braço), a quantidade de sons harmônicos é bem pequena, o que perfaz uma das grandes restrições dessa proposta, já que ela se utiliza muito desses sons harmônicos. A coleção de harmônicos evidentemente pode ser ampliada com a inclusão dos harmônicos artificiais, que são processos de transferência desses sons “naturais” a outras regiões, a outras casas do violão. Entretanto, mesmo assim, essa ampliação possui limites que são os limites técnicos para a execução desses harmônicos artificiais. Enquanto os naturais germinam nas cordas soltas (“economizando” uma das mãos, que não precisa prender nenhuma das cordas), os artificiais são oriundos de cordas presas, o que faz retornar o problema que se queria evitar, ou seja, o uso das duas mãos para a obtenção de um único som.

Uma segunda restrição se dá por conta da afinação tradicional do violão. Do modo como é habitualmente afinado (*mi, lá, ré, sol, si, mi*, da corda grave para a aguda), a organização dessas notas não forma um padrão harmônico completo, mas um padrão ambíguo. Se tocarmos todas as cordas soltas simultaneamente na afinação padrão, elas não formam um acorde harmônico tradicional. Essa afinação é chamada comumente de afinação *fechada*. Isso quer dizer que para podermos tocar qualquer acorde tonal tradicional teremos que intervir nessas cordas soltas e prendê-las, pelos menos algumas delas. Levando

em conta que esse modo “percussivo” de tocar, o violão necessita de recursos abundantes de cordas soltas, por conta do uso dos ligados⁶⁷ e dos harmônicos naturais, podemos supor a idéia de que com uma afinação fechada seria menor o conjunto de possibilidades de combinação entre as notas dessas cordas soltas.

Um dos modos de contornar essas restrições iniciais é a mudança da afinação. Existem correntemente no mundo do violão, tanto na música rural americana (*folk music*) quanto na música caipira brasileira, dentre muitas outras, algumas afinações que são chamadas de *abertas* e que oferecem uma solução paliativa para as restrições das cordas soltas no instrumento com afinação tradicional. São afinações que, quando se tocam as cordas soltas simultâneas, elas soam acordes tonais completos, ou incompletos⁶⁸ – mas que não possuem ambigüidade tonal como as afinações fechadas, dentre as quais a afinação tradicional é o melhor exemplo. O recurso de se utilizar essas afinações abertas solucionam em parte as restrições anunciadas, mas colocam um outro problema difícil que é a continuidade da limitação, só que agora num outro padrão de afinação, desta vez aberta.

André Geraissati soluciona esse novo problema utilizando várias afinações diferentes, tanto abertas quanto fechadas, para cada uma das suas músicas. Para quem nunca tocou violão é bom que se diga que o período comum de aprendizado do instrumento varia em torno de quatro a cinco anos de contato, pelo menos. Em outras palavras, para se conhecer o braço do violão, ou seja, ter familiaridade com a afinação, com as distâncias (intervalos) entre as cordas, com os locais exatos onde se encontram as notas por todo o braço do violão (conhecimento que permite execuções e improvisações seguras, por exemplo), leva tempo (às vezes muito tempo). Imaginem ter de alterar continuamente toda essa relação que demorou anos para ser incorporada. E isso é exatamente o que esse procedimento percussivo exige do violonista.

⁶⁷ Ligados são toques tradicionais do violão obtidos apenas com a ação da mão esquerda (nos violonistas destros), quando os dedos batem nas cordas (ligados ascendentes) ou puxam-nas (ligados descendentes).

⁶⁸ Em linguagem musical os acordes completos compreendem uma organização de pelo menos três notas em intervalos padronizados: normalmente uma principal, chamada de *fundamental*, uma intermediária, chamada de *terça*, e uma final, chamada de *quinta*, ou combinações dessas três notas. Os acordes incompletos são aqueles em que uma dessas notas falta.

Apenas para adiantar o exemplo, Michael Hedges usa uma afinação para cada peça que toca⁶⁹. André vai pelo mesmo caminho, visto que talvez não haja outro. Ele compõe suas peças sobre afinações diferentes, se bem que não de forma tão radical quanto Hedges. André parece que escolheu algumas afinações para usar como base e compôs várias peças para cada uma delas⁷⁰. O que não quer dizer menor habilidade com a troca de afinações, mas certamente pode ser interpretado como sinal de início de trajetória, uma forma de exploração mais minuciosa de cada possibilidade de afinação em caráter de experiência⁷¹. Mas vejamos como André procede. E para isso iremos verificar uma peça inicial chamada “Lobo” (faixa 1 do CD *Solo* e também na versão ao vivo na faixa 5 do CD *Brasil Musical – André Geraissati/Egberto Gismonti*⁷²)

A peça, na versão do CD *Solo*, inicia com uma introdução que é também a apresentação de uma espécie de fundo (“espera” no gráfico) e que irá se alternar com a frase principal (letra “A” no gráfico) durante toda a peça. Pode-se dizer que essa é uma peça de caráter monotemático, ou seja, uma só idéia, com sua “espera” correspondente, variada por todo percurso da música. É bom dizer que a “espera” funciona como uma espécie de finalização parcial (que em termos técnicos chamamos de *codeta*) da frase principal. Prefiro chamar de “espera” por causa da expectativa que ela proporciona, um certo clima de instabilidade, de perigo, de prontidão que esse tipo de seção causa em relação à segurança do tema definido (o que não acontece na codeta, que tem o caráter mais

⁶⁹ Nas obras com que tomei contato apenas uma afinação foi repetida em duas músicas. Todas as outras são específicas de cada peça. Evidentemente que existem parentescos entre as afinações que Michael Hedges usa: as afinações com base no tom de dó maior, em ré menor, em si bemol maior, em lá maior e menor e por aí vai. Mas essas diferenças, ainda que sejam de uma só corda, implicam na mudança da imagem do braço do violão que o músico constrói mediante um contato intenso. A solução para isso será dada em breve.

⁷⁰ Embora eu não tenha informações detalhadas sobre todas as peças de André, no disco *Solo* foi inserido um encarte onde ele confia as afinações usadas em cada peça (infelizmente a versão remasterizada em CD não manteve o encarte e omitiu essas informações importantes para nós, músicos violonistas). Um de seus CDs, inclusive, foi batizado por ele de DADGAD (*ré, lá, ré, sol, lá, ré*, do grave para o agudo), uma das mais utilizadas afinações alternativas e que hoje já está fazendo parte do repertório de afinações de vários violonistas, dentre eles o próprio Michael Hedges, Pierre Bensusan, Leo Kottke, Peter Finger, William Ackerman, Alexis de Grassi e Ralph Towner.

⁷¹ Não quero dizer com isso que André não saiba exatamente o que está fazendo. Minha interpretação pessoal é que André parece necessitar ficar mais tempo sobre uma só afinação para que seus recursos expressivos sejam melhor explorados. Isso vai de encontro a uma diferença crucial entre André Geraissati e Michael Hedges: o fato do primeiro desenvolver uma postura mais de instrumentista e o segundo, de compositor. Mas disso falaremos mais a frente.

⁷² Embora o nome “Lobo” não apareça nos créditos do CD *Brasil Musical*, a peça se encontra presente, colada em outra música, o “Canto das águas”, do qual aparece como segunda parte.

definido de fechamento da frase ou do período em que ela se encontra). Pode-se dizer que um dos elementos que proporciona a sensação de expectativa dessa pequena passagem, que vai aos poucos ganhando importância no decorrer da peça, é a impressão de que ela está mais aberta a quaisquer intervenções feitas de surpresa do que a frase principal (“A” no gráfico). E isso é confirmado no decorrer da peça quando, a cada aparição, a “espera” vem modificada.

Não chamei a letra “A” de *parte* ou de *tema*, ainda que possa ser interpretada sem equívoco como um *tema*, porque resolvi acolher seu forte caráter de frase. Considero a estrutura desta peça de apelo mais “frasal” do que em períodos ou seções (embora possamos claramente detectar seções bem definidas – aliás, marcadas no gráfico pelos espaços um pouco maiores). Essa frase “A”, bem ao gosto tradicional, vem repetida várias vezes no início da peça, talvez para que possamos identificá-la nos seus mais íntimos detalhes e nos colocarmos em condições de apreciar as mínimas modificações que André fará com ela durante o decorrer da música. E a frase marcada com a letra “B” é um bom exemplo disso.

Na letra “B” temos um elemento curioso. Embora seja uma frase de estrutura melódica distinta da frase “A” ela acaba por terminar de modo idêntico a “A”. Esta semelhança faz de “B” uma frase responsiva de “A”, de modo que não temos com “B” uma nova parte contrastante de “A”, que só vai acontecer quando aparecer a letra “C”. Em outras palavras, “B” poderia ser interpretada como uma variação responsiva de “A”. A frase contrastante, como já disse acima, aparece definitivamente na letra “C”, que aparece logo depois de uma variação de “A”, nomeada de A’ no gráfico (esta com caráter indubitável de variação e não de “resposta aparentada”, como é o caso de “B”). Note-se que depois de várias repetições da sequência “A” + “espera” nós, os ouvintes, corremos o risco de armazenarmos esta alternância como um ciclo vicioso, como um movimento reiterativo desta seção num todo indistinto. E esse ciclo vicioso só será quebrado quando “A” se altera, ou melhor, aparece variado (A’) e abre as portas para o aparecimento de algo novo na estrutura.

Depois da aparição de “B” e “C”, a alternância “A” + “espera” volta a prevalecer, com o detalhe importante de que a “espera” nesta altura já se apresenta bastante modificada

do que era no início da música. Isso até que uma nova variação de “A” (um outro A’ seguido de uma “espera dupla”) abre novamente as portas para a novidade. Desta vez uma outra, uma improvisação ágil sobre os elementos da frase principal misturados com elementos das “esperas”, que farão o papel de fecho mais no final da música. A frase “A” retorna mais uma última vez, alternada novamente com as “esperas” que, já desenvolvidas, dão espaço para uma última improvisação livre sobre elas mesmas (as “esperas”) até que a insistência num último elemento da “espera” dá o sinal de que a música vai acabar.

Podemos perceber que a arquitetura da peça é bastante humilde no sentido de não precisar de muitos elementos para se constituir. Esta é uma chave que pode propiciar maior liberdade de invenção sobre cada um desses elementos. Na frase “A” temos o porto seguro do tema conhecido, da familiaridade estabelecida porque constantemente reiterada. O elemento da espera, por contraposição, foi elaborado de forma a permitir o maior número de variações possíveis. Ele se apresenta não como “tema” ou “frase” mas como “clima” ou “ambiência”. Temos algo como o fixo contra o instável, certo contra incerto, definido contra indefinido ou qualquer outra dicotomia que se queira.

Considero que assim André contornou um problema bastante difícil de resolver em vista dos elementos, da linguagem e das técnicas que elegeu para elaborar esta peça. Construiu uma estrutura coerente e organizada que permite os vôos da improvisação livre (“livre” apenas sob certos aspectos), contudo, restritos a uma área mais conhecida que não oferece muitos perigos. Isto é condizente com os limites que a proposta do violão percussivo impõe aos violonistas. Veremos mais à frente que, por exemplo, Michael Hedges não improvisa em suas peças, pelo menos não do mesmo modo como Egberto ou Baden fazem. Também Hedges não prepara em suas músicas seções especiais para a improvisação, como faz Ulisses Rocha. Como André Geraissati vem de um hábito de improvisação e por isso parece precisar que suas músicas permitam esse tipo mais livre de intervenção, quando mergulhou no mundo das técnicas inusitadas, das afinações incomuns, da riqueza timbrística, provavelmente deu de cara com as dificuldades que a improvisação livre, característica das condições tradicionais do violão (afinação tradicional e modo tradicional de tocar), impõem aos seus adeptos quando adentram um ambiente hostil, como o do violão percussivo. A saída que ele encontrou parece ser, no meu entender, a micro-maleabilidade estrutural, mais do que a seção de improviso. Ou melhor, uma maleabilidade

ínfima e sutil na constituição de certas seções de suas músicas que permitem uma quantidade muito grande de pequenas variações rítmicas, melódicas e harmônicas, feitas de modo improvisado, mas que não chegam a comprometer a estrutura arquitetônica proposta.

É possível exemplificar essas minhas impressões ouvindo a versão ao vivo da mesma peça, “Lobo”, no CD *Brasil Musical*. Primeiramente, a peça foi denominada no CD como “Canto das Águas” por conta do fato de André ter realmente se utilizado da sua criação “Canto das Águas” como uma espécie de introdução à “Lobo”. Numa outra hipótese possível, ele pode ter emendado as duas peças numa sequência aproveitando o fato delas terem sido compostas sobre uma mesma afinação⁷³. Enfim, as peças se encadeiam numa ordem em que se complementam, até mesmo pelo caráter divergente das duas. Embora ambas sejam de andamento mais lento, a primeira, “Canto das Águas”, é mais intimista, melancólica, suave, menos agressiva e menos robusta do que a segunda, “Lobo”.

Observando com minúcia os dois gráficos em que represento a estrutura geral das duas versões de “Lobo” é possível perceber que ela não se altera radicalmente de uma a outra. Suas seções estão todas lá, é verdade que em ordem um pouco alterada e em número de repetições menor. A versão ao vivo é mais enxuta do que a versão de estúdio até porque foi emendada a uma outra peça, e, se fosse mantida a quantidade de repetições da versão estúdio, talvez corresse o risco de ficar excessivamente grande (talvez até tediosa). No entanto temos uma mesma fôrma que se resume em: duas apresentações do tema principal “A” (que é uma frase dupla com a respectiva “espera”); a introdução de uma novidade (na versão ao vivo uma variação A’ e uma frase C; na versão estúdio uma sequência de frases novas B, A’ e C); uma volta de A duplo; improvisação. Na versão de estúdio ainda temos mais uma intervenção de A duplo e uma coda final, enquanto que na versão ao vivo André termina a peça na improvisação (num crescendo de densidade, de ritmo e de intensidade sonora que interrompe a peça no auge da improvisação⁷⁴).

⁷³ Um dos inconvenientes da utilização de várias afinações é o tempo gasto entre as trocas de afinações, o que exige do público uma maior tolerância para as interrupções. Aproveitar-se desse expediente, encadear as peças com mesma afinação em sequência, é algo ao qual André não deve ter querido se furtar numa apresentação ao vivo.

⁷⁴ Este é um recurso normalmente usado para causar impacto final no público. Como não sabemos se esta foi a última peça da apresentação ou apenas a última selecionada para o CD fica difícil saber se André quis deixar

Numa audição mais atenta é possível perceber as pequeníssimas variações que André coloca numa versão em relação à outra. Harmônicos naturais feitos em locais diferentes (ora numa ora noutra casa), troca da ordem das células melódicas das esperas, pequenos desenvolvimentos livres sobre os mesmos elementos, troca da ordem das seções etc. Mas isso tudo dentro de um limite rígido, lembremos que estamos num território conhecido apenas em termos relativos, com afinação diferente, com recursos diferentes, pertencentes a um clima de instabilidade que impede grandes vôos exploratórios sem risco de fracasso. Mas, como já disse antes, André contorna de maneira inteligente essas limitações e consegue explorar pequenos movimentos de liberdade dentro do estreito leito musical ao qual se aventurou.

Mas como esses recursos são utilizados por André? Mostrei até agora um só exemplo em que o fundo técnico sobre o qual ele se assenta ainda é o fundo da tradição. A percussão nas cordas do violão, os harmônicos naturais, os ligados ascendentes e descendentes aparecem aqui como elementos constitutivos da obra, mas não como fundamentação. Pode-se dizer que André inova na tessitura de seu instrumento, alterando as afinações, modificando os limites extremos de sonoridades, ampliando as regiões, normalmente deixando o violão mais grave do que a afinação tradicional. Entretanto o inusitado, pelo menos nessa peça analisada, não é tanto a forma de tocar quanto é a ampliação dos limites melódicos do instrumento. Na exploração de outras afinações, os ouvidos acostumados ao violão tradicional estranham a sonoridade mais grave; surpreendem-se com a quantidade maior de vozes secundárias atravessando as melodias; maravilham-se com os acordes “impossíveis”, indecifráveis para a afinação tradicional; enfim, reconhecem um mundo sonoro intraduzível em termos das tradições violonísticas. Entretanto, no caso de André Geraissati, apenas em algumas peças ele incorpora totalmente as novas técnicas como sustentação de fundo das músicas.

Uma delas é, por exemplo, “Ausência”⁷⁵. Nesta peça é perceptível sua divisão em duas partes (1ª e 2ª seções no gráfico). Na primeira parte é apresentado o tema principal

esta impressão no público, a impressão de interrupção brusca no auge de intensidade da música (veja que o mesmo recurso foi usado também por Egberto Gismonti na versão ao vivo de “Salvador”).

⁷⁵ Faixa 6 do CD *Solo*.

(tema A no gráfico), uma melodia lírica – que poderia ter sido utilizada numa canção⁷⁶ – depois de uma introdução que é ao mesmo tempo a apresentação do acompanhamento arpejado que se fará (ou pelo menos se tentará) presente durante toda a peça⁷⁷. O tema termina sua aparição com uma incursão no registro agudo (marcado como “codeta de A” no gráfico) que inclui em suas últimas notas o elemento que será fundante da segunda seção. A introdução é repetida só que sem o tema A, substituído pela sua codeta aguda que emenda seu final já como elemento da seção posterior.

Nesta segunda seção é que nos encontramos com a nova proposta técnica e sonora a que André se submete. Aqui ela aparece como fundamento da seção e não apenas como um ornamento exótico ou detalhe constituinte, como em “Lobo”. Essa seção se caracteriza por uma estrutura repetitiva em que suas subdivisões se diferenciam mais pelo acorde por sobre o qual o elemento rítmico vai se apresentar. É bom explicitar que esse elemento rítmico repetitivo tece em suas articulações pequenas frases melódicas que se alternam conforme o acorde utilizado. Notem que no gráfico agrupei esses pequenos sub-itens de quatro em quatro (com a exceção do último que é apenas duplo) para tentar configurar o movimento cíclico minimalista no qual a peça se instala nesse momento. A impressão circular é musicalmente interpretada pelo fato de, a partir do segundo subgrupo, o retângulo (que representa o acorde principal do trecho harmônico: a função da tônica) não aparece mais, sendo substituído por outra função harmônica que, no entanto, não dá ao trecho a sensação de finalização⁷⁸. Embora o trecho pudesse continuar indefinidamente, André o interrompe

⁷⁶ Já discurremos sobre os variáveis graus de cumplicidade existente entre a canção e a música instrumental populares.

⁷⁷ Digo que o acompanhamento vai “tentar” estar presente em toda a peça porque em termos de presença simultânea do acompanhamento e da melodia, temos o exemplo magistral de Ulisses Rocha que, pelo menos no que conheço dos cinco violonistas analisados, só pode ser comparado a Michael Hedges, ainda com o agravante de não usar as técnicas das mãos independentes como Michael faz.

⁷⁸ Sem entrar em muitos detalhes técnicos é preciso dizer que a harmonia tonal tradicional reconhece três funções principais dentre os sete acordes primários possíveis de serem montados com as notas da escala diatônica: a função da *tônica*, da *dominante* e da *subdominante*. Cada uma dessas funções se acha atrelada a um tipo de sensação que se consolidou entre os músicos e que poderia ser resumidamente exposta desse modo: a função tônica propicia uma sensação de finalização, de conclusão (um ponto final de seções ou de frases, por exemplo); a função dominante propicia a sensação de tensão, de inconclusão, de solicitude (ela “chama” de volta a função da tônica para que a tensão se solucione em estabilidade); a função subdominante propicia a sensação de uma espécie de neutralidade entre os dois pólos opostos (tensão/relaxamento), algo como um estado de prontidão que tanto se encadeia com a tensão da dominante quanto com a resolução da tônica. O recurso de “esconder” a tônica, como faz André no trecho 2 da peça, dá margem a se cogitar um ciclo contínuo que não repousa porque não encontra a tônica. Em compensação, para que o ciclo seja

no que seria a sua terceira repetição reintroduzindo o acorde principal (o último retângulo dentro do trapézio no gráfico) que acaba por terminar a segunda seção. Apenas como curiosidade, esse procedimento de repetição de uma certa seqüência constante de acordes é típico da música minimalista⁷⁹ e parece ser também um procedimento adequado às técnicas do violão percussivo. André Geraissati esbarra em muitas de suas criações nessa corrente minimalista mas, pelo que analisei até agora, não parece adentrá-la, como faz Michael Hedges.

No meu entender, esta parte central (a 2ª seção) é que é o centro nervoso da peça, ou seja, seu ponto culminante. É aqui que a peça se desvela. Não posso afirmar se foi ali que a idéia da peça se originou (apenas André poderia nos dar essa informação) mas parece que é através desse trecho que ela emana seu significado para o resto da música, ou seja, para a primeira seção. Até a segunda seção, a peça se desenvolve anunciando algo que não se estabelece, embora a melodia do tema A seja suficientemente marcante para se manter até certo ponto independente de todo o resto. É na seção central que o início da peça se faz explicado, que o que se anuncia, chega. Contudo a assimetria entre a primeira e a segunda seções, a desproporção de tempo não compromete a hegemonia da proposta minimalista frente a qual a melodia principal se dobra. É ali que a música mostra a que veio.

Há ainda um outro exemplo, da proposta percussiva violonística ser promovida a fundamento musical, a ser citado: a música “Banzo”. Aqui André se deixa seduzir pelas propostas minimalistas e constrói toda a peça sobre uma célula rítmico-melódica que

eficiente, a harmonia manda que também a função dominante seja escondida, ou pelo menos mascarada, pela forte atração que ela mantém com a função tônica. No caso da peça descrita acima pode-se dizer que a dominante está disfarçada. Aparece uma função parecida mas atenuada (num acorde menor), que chama uma solução que não aparece. Esse eterno chamar é que pode dar, aos ouvidos familiarizados com os processos harmônicos, a sensação de circularidade.

⁷⁹ Um gênero de música erudita que teve suas primeiras aparições por volta da década de 1960, como reação ao movimento serialista (deflagrado pela proposta do sistema dos doze sons, dodecafônico, de Arnold Schoenberg na década de 1920 que, resumidamente, propunha a utilização igualitária dos doze sons da gama cromática, resultando numa estética contemporânea bastante árida e de difícil aceitação – muito semelhante às propostas mais radicais da pintura abstrata da época), até então hegemônico entre os músicos de vanguarda, e que tem entre seus mais expressivos expoentes Steve Reich, Philip Glass, La Monte Yong, John Adams, Terry Riley, entre tantos outros. Teve grande influência sobre algumas tendências da música popular, principalmente no *rock* inglês de vanguarda. Michael Hedges afirma ter sofrido influência direta do minimalismo, principalmente de Steve Reich.

poderia ter surgido casualmente da manipulação alternativa do instrumento⁸⁰. Isto porque ela se mostra bastante instável, eu diria “ritmicamente aberta”, constituída e caracterizada exatamente pela temporalidade extremamente flexível que a envolve, apoiada nas subdivisões assimétricas da pulsação que não nos permite acompanhar seu pulso ao mesmo tempo irregular e cíclico. Saturada de variações, ornamentações, micro desenvolvimentos, a peça se mostra, do ponto de vista do ouvinte, com certa regularidade. Mantém uma certa ambiência estável, embora erigida sobre elemento volátil, que apenas se quebra nos momentos em que André muda a base harmônica. Na transferência das mesmas articulações mecânicas para outros acordes (marcados como “variação harmônica” no gráfico) ele altera a paisagem conhecida, nos mostra um outro colorido da mesma agitação frenética de seus fragmentos melódicos.

O ponto contrastante, dentro desse tapete sonoro que a peça tece (característica particular do minimalismo), se dá na interrupção que aparece depois de duas variações harmônicas, ou duas mudanças de paisagem, o que caracteriza um equilíbrio entre as várias repetições do mesmo elemento base, numa ou noutra tinta harmônica, e um elemento contrastante, neste caso o silêncio. Pode-se mesmo considerar a interrupção como ponto culminante da peça pelo aumento da agitação da célula imediatamente antes do silêncio (aos 2’35 no gráfico). Esse frenesi que antecipa a parada dá a ela um impacto ainda maior, pelo aumento do contraste. A volta à idéia base faz retornar também o ambiente instável mas familiar do mesmo elemento rítmico-melódico básico traduzido na mesma região harmônica de sua aparição original. Contraposto a uma outra variação harmônica, o elemento base aparece nesta peça variado de três modos diferentes, sobre a base de três

⁸⁰ É comum no meio musical, no caso de criações instrumentais pelos próprios instrumentistas, principalmente quando oferecem construções sobre elementos inusitados, que algumas músicas sejam elaboradas a partir da experimentação descompromissada do instrumentista com seu instrumento. Por vezes um dedilhado “escapa” do hábito do músico e imediatamente é assimilado como deflagrador de uma nova idéia (o acaso às vezes pode ser bem vindo!). Ainda que não possa afirmar que “Banzo” seja uma peça composta por um “acidente” desse tipo, tenho quase certeza de que do modo como a peça se desenvolve, acomodada numa célula rítmico-melódica com um grau muito grande de instabilidade, existe uma grande chance de André ter “descoberto” essa célula por acaso (eu diria mesmo, numa liberdade exageradamente não científica, que há grande chance de que esta célula tenha sido organizada em música no momento mesmo quando foi tocada. Em outras palavras, acho que se André afirmasse que a peça foi totalmente improvisada no momento da apresentação eu não me surpreenderia, pelo aspecto geral da peça. Mas isso é apenas um palpite, voltemos para a análise).

acordes diferentes, embora de funções aparentadas⁸¹. Utilizando um recurso aparentemente simples, traduzir uma idéia base para outros apoios harmônicos – o que obriga a adaptações que podem fazer surgir alterações na própria idéia base –, André elabora uma peça musicalmente coerente⁸², estruturalmente bem resolvida e que proporciona, ao mesmo tempo, limites bastante razoáveis para o surgimento improvisação. Improvisação estrutural ao mesmo tempo que melódica, localizada tanto no maxi universo (seções, períodos, frases) quanto no micro (célula melódica, célula rítmica, mudanças timbrísticas⁸³).

Mas é bom reconhecer que este procedimento particular que André utiliza com propriedade na totalidade desta peça “Banzo” (e parcialmente na outra “Ausência”) não é o procedimento digamos “padrão” das suas composições. Numa audição de parte significativa de seu repertório⁸⁴ demonstra que André se ateve mais aos recursos de digitação propiciados pelas afinações diferenciadas do que aos novos recursos de acionamento das cordas (os ligados e percussões nas cordas possíveis com as duas mãos, por exemplo), além das possibilidades de mistura entre ligados e harmônicos naturais ou

⁸¹ Vou tomar a liberdade de entrar com maior vigor nas questões técnicas musicais, contando com a compreensão e a paciência dos leitores não músicos. Achei necessário fazer essa concessão (farei outras mais à frente) para tentar mostrar que a corporalidade está presente em praticamente todas as dimensões da produção musical, desde a escolha dos gêneros com os quais os músicos têm mais afinidades, até os detalhes (fundamentais) da escolha das notas, escalas e ritmos, os elementos básicos que comporão a peça pretendida. Para aqueles que não conhecem música mais a fundo, a volta ao texto não acarretará nenhuma perda significativa de informação. Para aqueles que desejarem continuar, então, vamos lá. Tomando a tônica *fá#* menor, temos na primeira variação harmônica a base *ré* maior; na segunda também *ré* maior só que sem a presença da fundamental do acorde (a própria nota *ré*); e na terceira, *lá* maior. Como podemos observar, a progressão harmônica nos dois casos se faz por funções relativas (*fá#*, descendo dois tons: *mi* e *ré*, portanto uma terça maior abaixo; *fá#* subindo um tom e meio: *sol* e *lá*, portanto uma terça menor acima, respeitando a constituição original da escala – o que obriga a essa diferença de meio tom entre os dois tons descendentes e o tom e meio ascendente). Esta progressão harmônica, como bem sabem os músicos, dá a oportunidade trabalhar sempre com as mesmas notas (o acorde *fá#* menor é composto pelas notas *fá#*, *lá* e *dó#*; o acorde de *ré* maior, por *ré*, *fá#* e *lá*; e o acorde de *lá* maior, por *lá*, *dó#* e *mi*. Comparando-se as notas percebe-se que temos sempre duas notas em comum entre a tônica *fá#* menor e as suas relativas *ré* maior e *lá* maior), contudo permite a mudança até mesmo do modo do acorde acompanhante (de menor para maior), o que favorece uma grande alteração de climatização harmônica trocando os pólos tonais de menor para maior, quase como se fosse de preto para branco nas cores (ou de marrom para amarelo etc.).

⁸² Pode-se dizer que existe uma procura histórica por coerência sempre presente na área da música erudita européia. Dessa busca participam inclusive as vanguardas musicais que, ao mesmo tempo em que questionam as noções correntes de coerência, não conseguem se despir da ânsia por obtê-la.

⁸³ Neste caso particular as mudanças timbrísticas se dão pela inclusão de pequenos gestos musicais, como a percussão sobre os harmônicos naturais ou alterações nas seqüências de ligados (nos encadeamentos entre ascendentes e descendentes que provocam mudanças nas articulações entre as notas, alterando sutilmente os timbres), ou seja, as mudanças timbrísticas se dão na dimensão que chamei microscópica da peça.

⁸⁴ A relação dos discos e CDs analisados se encontra junto com a bibliografia.

artificiais, ou mesmo as misturas entre dedilhados e harmônicos, dedilhados e percussão etc. Entretanto, as restrições articulares dentro das quais André trabalha não diminui o impacto que ele causa em seus ouvintes, principalmente nos primeiros contatos. A área de invenção ao qual ele tem acesso a partir apenas das trocas de afinações já é extremamente grande, o suficiente para que suas criações se mostrem diversificadas tanto em caráter quanto em técnica e sonoridade.

Entre os dois extremos que podemos contrapor dentro de sua obra violonística, quais sejam, num pólo as peças em que os dedilhados tradicionais compõem suas bases estruturais, noutro, as peças em que a percussão violonística é o fundamento, podemos ainda interpor uma série de graduações de misturas em que elementos dos dois extremos se fazem ouvir em porções mais equilibradas. Um exemplo desse grau intermediário é a peça “Com o sol nas mãos”. A partir de um elemento rítmico-melódico também de natureza minimalista em que mistura dedilhado tradicional e percussivo em doses simétricas, André vai aos poucos construindo pequenas variações harmônico-melódicas que estruturam as partes distintas que compõem a peça⁸⁵. Aqui, embora a base não seja exclusivamente a percussão violonística, ela se faz manter como fundamento em equilíbrio com os recursos tradicionais também utilizados em doses equivalentes durante todo o transcorrer da música.

Ainda poderia garimpar outros tantos exemplos semelhantes, como a peça “Altiplanos”⁸⁶, “Fogo eterno”⁸⁷, “África”⁸⁸, mas julgo serem suficientes estes já citados para que se tenha uma idéia, ainda que apenas esboçada, do modo como André lida com as três forças que compõem a realização musical em si: as marcas do corpo incrustadas no violão, as exigidas pela linguagem musical e as possibilitadas pelas competências e habilidades dos próprios músicos. Uma delimitando as outras, interpondo suas fronteiras e, por obra da realização específica de um músico específico num instrumento adequado a ele, concretizando-se, com a execução, numa espécie de equilíbrio temporário. Temporário

⁸⁵ Faixa 7 do CD 7989. Embora eu não vá aprofundar a análise desta peça em particular é possível observar o seu gráfico no anexo correspondente.

⁸⁶ Faixa 6 do CD *DADGAD*.

⁸⁷ Faixa 3 do CD *Solo*.

⁸⁸ Faixa 9 do CD *Solo*.

porque não se estabelece mais do mesmo modo em qualquer outra peça, talvez mesmo em qualquer outra execução da mesma peça.

André, portanto, efetuou um mergulho para dentro de um outro modo de articular e pronunciar seus discursos. Ainda que não tenha mudado de gênero, suas invenções se somam às de alguns outros violonistas⁸⁹ que, ao inovarem os recursos sonoros e articulares do violão, procuram estabelecer um novo sotaque para a expressão artística do gênero instrumental popular. Ainda que André não imponha um outro quadro estético estrutural, como acontece, por exemplo, com Egberto Gismonti, ele atualiza a dimensão sonora do instrumento na realização inusitada de peças que se situam num mesmo patamar de alcance, no sentido da apropriação, para o público ouvinte. Das suas obras emanam paisagens sonoras que certamente se intensificam com a somatória dos recursos que ele coloca em funcionamento para executá-las.

⁸⁹ Apenas para citar mais alguns exemplos radicais: o próprio Egberto Gismonti, Celso Machado, Badi Assad e Stenio Mendes (com o modo muito pessoal de tocar a sua Craviola – mistura de cravo e viola, inventada por Paulinho Nogueira e construída pela fábrica de violões Gianinni).

3.6. Michael Hedges



*Michael Hedges, nascido em 31 de dezembro de 1953, em Enid, Oklahoma, iniciou seus estudos acadêmicos de violão clássico, flauta e composição na Phillips University, lá mesmo em Enid. Graduou-se em composição, posteriormente, na Peabody Conservatory, em Baltimore, onde teve contato com a música de vanguarda eletrônica do século XX. Suas influências, ao mesmo tempo em que focava para a música erudita (Stravinsky, Varese e Webern, nomeadamente), também se detinham nos músicos populares americanos, principalmente os violonistas Leo Kottke, Martin Carthy e John Martyn. Numa apresentação em Palo Alto, estava na platéia o também violonista William Ackerman, diretor da gravadora Windham Hill, que imediatamente o convidou para fazer parte dos quadros contratados da gravadora. Na palavras de Ackerman: “Foi como se eu tivesse visto o violão ser inventado novamente”⁹⁰. Com seu primeiro CD, *Breakfast in the fields*, gravado em 1981, sua carreira começa a se consolidar e sua proposta inovadora para o violão (Michael foi o fundador daquilo que chamei de “violão percussivo”, grande influência de André Geraissati). Com sete CDs gravados pela mesma gravadora, e finalizando o seu oitavo trabalho, Michael morre num acidente automobilístico no dia 3 de dezembro de 1997, dias antes de completar 44 anos. Seu último CD *Torched*, foi finalizado por amigos músicos (que realizaram o que já haviam combinado com Michael antecipadamente) e editado, postumamente, em 1999.*

⁹⁰ Citado na internet, no endereço: <http://www.nomadland.com/Bio.htm>.

Iniciaremos a nossa conversa sobre Michael observando sua peça “Layover”, a primeira faixa de seu primeiro CD⁹¹. Nela é possível perceber uma forte influência dos dedilhados da música rural americana (*primitive fingerstyle*), muito usada pelos violonistas *folk*⁹², principalmente os tocadores de banjo⁹³ (nesse mesmo CD outras músicas podem ser agrupadas por partilharem desta mesma característica: “Eleven small roaches”, “Peg leg speed king”, “The unexpected visitor” e “Lenono”⁹⁴). Depois de uma introdução em que gradualmente vai sendo apresentada uma frase ascendente de harmônicos, do registro grave em direção ao agudo, é apresentado o tema principal (“tema A” no gráfico), uma melodia no registro agudo que, num movimento descendente, termina por confundir-se com o acompanhamento em sua conclusão. Depois de repetida mais uma vez, respeitando a velha e boa regra da “fixação do tema” já comentada anteriormente, aparece um tempo de espera que termina numa nova frase responsiva à primeira idéia (“resposta” no gráfico). Esta resposta se caracteriza pelo movimento vigoroso e ascendente do acompanhamento, do grave para o agudo. Aqui temos o já conhecido procedimento de alternância figura/fundo em que o acompanhamento se destaca e se transmuta em melodia e a melodia se retrai a uma espécie de acompanhamento.

Aparece então um novo tema (“tema B” no gráfico) que confronta o tema A primeiramente pela mudança do padrão do acompanhamento, mas se harmoniza com ele pela curva melódica aguda também de tendência descendente. O tema B inclui como final a mesma resposta do tema A fechando um ciclo que inicia novamente com o retorno do tema A. A estrutura toda é repetida de forma idêntica, até a nova repetição do tema A (a terceira) que, só então, interrompe o fluxo de uma provável terceira repetição de todo o ciclo com uma coda que termina a música.

⁹¹ *Breakfast in the field*, pela gravadora Windham Hill, gravado em 1981.

⁹² Alguns músicos americanos conhecidos partilham desta mesma influência, tais como Paul Simon, James Taylor, John Denver etc. Até mesmo no *rock* a influência do dedilhado caipira americano se faz presente, por exemplo nos primeiros discos do Led Zeppelin, ou em algumas músicas de grupos atuais como o Greenday.

⁹³ Um tipo característico de dedilhado em que o polegar toca duas cordas alternadas com outras duas tocadas respectivamente pelos dedos indicador e médio. Ao contrário dos dedilhados influenciados pela música erudita, que usam comumente o polegar numa só corda e alternam nas outras os dedos indicador, o médio e anular também, este dedilhado com dois polegares acaba por propiciar um destaque maior entre a melodia e as notas rebatidas (ver a página 86), além de favorecer uma articulação mais variada da linha melódica sem prejuízo do acompanhamento.

⁹⁴ Respectivamente faixas 3, 8, 9 e 11 do CD *Breakfast in the field*.

“Layover” foi concebida numa estrutura que Michael vai usar em várias outras peças (apenas para citar alguns exemplos: “Breakfast in the fields”, “Point B”, “Baal T’shuva”, “The jade stalk”, “Oracle” etc⁹⁵), que é cíclica e contínua (uma outra estrutura arquitetônica usada por Michael e semelhante a esta é a que apresenta um único ciclo em que a peça se desenvolve até um certo ponto e volta em retrocesso até o início, mas disso falaremos mais à frente). A maior novidade que Michael propõe, no entanto, não se apresenta nas estruturas de suas músicas, bastante tradicionais e até certo ponto de organização simples, mas nas sonoridades inusitadas e recursos polifônicos que elabora partindo da simultaneidade de várias técnicas que emprega. Pode-se dizer que ele elaborou sua proposta partindo do amálgama de uma coleção imensa de recursos mais ou menos conhecidos no toque do violão tradicional⁹⁶. Só que na tradição violonística popular, e mesmo na erudita, esses recursos eram utilizados com parcimônia, muitas vezes apenas como ornamentação sonora ou articular de certos trechos ou passagens específicas. Com Michael, todos esses recursos são ampliados, desenvolvidos e promovidos a fundamento de suas composições. Evidentemente que os graus de aparição variam enormemente de uma música para outra. Vão desde os dedilhados tradicionais, com os quais ele produz várias peças, até o outro pólo onde não se observa nenhuma nota tocada “tradicionalmente” no violão.

Em “Layover”, logo após a introdução, no final da frase principal, podemos ouvir a mistura entre sons harmônicos e notas “tocadas” (por volta dos 29 segundos da peça) seguida da inserção de algumas notas percutidas que se tornarão a característica marcante do acompanhamento do tema B. A sonoridade fica “suja” pelos ruído forte da percussão das cordas e pelo acionamento mais poderoso da mão direita necessário para obter um som harmônico intenso, no mesmo nível das cordas tocadas normalmente⁹⁷. Mas não pára por

⁹⁵ Respectivamente: faixa 4 do CD *Breakfas in the field*; faixa 10 do CD *Taproot*; faixa 3 do CD *Oracle*; faixa 3 do CD *Taproot*; faixa 6 do CD *Oracle*.

⁹⁶ Os ligados ascendentes e descendentes, a percussão das cordas, a pressão das cordas pela mão direita, harmônicos naturais e artificiais obtidos tanto pelo beliscar da corda quanto pelo rasquear e pela percussão, e, principalmente, as possibilidades de mistura de todos esses elementos, somando ainda o dedilhado e o rasqueado tradicional que Michael não abandona (o rasqueado é obtido pelo raspar das unhas ou do polegar da mão esquerda por todas as cordas do violão, também chamado vulgarmente de batida).

⁹⁷ Talvez seja bom esclarecer que os sons harmônicos do violão sempre são menos intensos do que os sons extraídos pelo dedilhado comum. Portanto, os músicos que se utilizam abundantemente dos harmônicos, sejam naturais ou artificiais (Egberto e Michael são dois bons exemplos) precisam ter uma preocupação a

aí. Michael intensifica também o deslizar dos dedos pelo braço do violão, chamado tecnicamente de *portamento*⁹⁸, como na “resposta” ao tema A, uma linha melódica ascendente iniciada na região grave do violão (a região dos baixos tocados pelo polegar no dedilhado *country* americano⁹⁹) onde o deslize dos dedos sobre a corda aparece de modo mais marcante, embora seja possível perceber outros desses deslizamentos também na melodia principal do tema A. O que quero salientar é que todos esses recursos são intencionalmente utilizados por Michael como estrutura sonora fundamental desta peça. E eles aparecem não apenas como ornamentações temáticas: toda a peça foi estruturada sobre a possibilidade ou não de suas aparições. Ou seja, os recursos sonoros inusitados que ele usa em suas composições não são pensados *a posteriori*, quando a música já está pronta e vê-se em quais locais é possível fazer tal ou qual som inusitado, mas são pensados *a priori* como deflagradores das peças.

Essa é uma das diferenças que é possível verificar entre André Geraissati e Michael Hedges, por exemplo. André parece articular suas peças, pelo menos parte considerável delas, de modo a poder inserir os recursos percussivos em locais-chaves no seu desenvolvimento. Desse modo, os recursos se somam à idéia da peça e se destacam pela estranheza ou pela surpresa da sonoridade insólita. Em Michael Hedges a própria existência da peça parece depender desses recursos. Este é um dos motivos pelo qual as peças de Michael não possuem vazios ou esperas prolongadas. Ele tece um tapete sonoro geralmente compacto por onde vai bordando suas variações, contrastes, por onde vai propondo mudanças de clima ou de textura ou ainda de densidade, mas nunca incorre em lacunas por falta de recursos disponíveis. Não quero com isso atribuir algum tipo de “defeito” às peças de André Geraissati. Suas idéias musicais são eminentemente mais vazadas, algumas vezes

mais com relação ao equilíbrio de intensidades entre uns e outros. Michael soluciona esse tipo de problema de modo bastante convincente. Nesta peça mesmo é preciso muita atenção para diferenciar os harmônicos dos sons dedilhados, pois como as intensidades foram equilibradas a única diferença marcante entre eles permanece no timbre.

⁹⁸ O *portamento* tanto pode se dar com os dedos pressionados na corda, um *portamento* melódico, como com os dedos apenas esbarrando nas cordas provocando apenas o ruído do deslize. Michael se utiliza mais, nesta peça, do *portamento* melódico.

⁹⁹ As notas mais graves do dedilhado são comumente chamadas de *baixo* por assumirem a função de sustentação grave da harmonia e dos acordes, função normalmente exercida pelo instrumento contra-baixo do qual origina o termo *notas do baixo*. Pode-se referir a essas notas graves ainda como “linha do baixo” ou “voz do baixo”.

menos densas e mais delicadas em matéria de textura do que as de Michael. Entretanto, e essas são inferências totalmente pessoais, alguns nós musicais são circundados por André com a ajuda de pausas, de esperas, expressivas evidentemente, mas que expõem, muitas vezes declarada e perigosamente, a dificuldade em se manter um certo tipo de recurso sonoro por toda a extensão da peça. Neste sentido, e apenas neste, é sempre bom frisar, pode-se dizer que André mostra um procedimento mais cru, mais rústico, que indica um processo de incorporação em andamento, simultâneo ao estabelecimento de sua proposta. Ao contrário, Michael parece trazer já uma resposta pronta e acabada, plenamente consciente de suas limitações e possibilidades. A música de André parece estar mais afeita a uma atitude de experimentação constante, em que cada recurso é cuidadosamente inserido numa idéia musical no momento mesmo da sua experimentação. A música de Michael Hedges por sua vez aparenta ser o resultado de um processo de experimentação já concluído e que se consolida a cada nova composição. Se Michael afirma sua proposta a cada execução, André a elabora.

Este é claramente o preço a se pagar pela ousadia de um caminho artístico novo. André possui em sua obra algumas peças que testemunham o seu firme desenvolvimento num novo mundo instrumental violonístico. Mas o ímpeto do desbravamento também deixa marcas. O curioso é constatar o fato de que algumas das peças que considero “vazadas” de André são as que ele mais executa em apresentações ao vivo, o que pode ser indício de que não apenas ele próprio as cultive como melhores exemplos de sua expressão composicional como também de que o público se mostre mais receptivo a elas. Mas retornemos a Michael Hedges.

Iremos analisar agora um dos casos extremos onde não foi utilizado nenhum recurso tradicional do violão popular, que é a música “The Rootwich”¹⁰⁰. Sua arquitetura é um exemplo do ciclo único mencionado mais acima. Com uma introdução que ilustra uma construção gradativa do mote temático da primeira seção, vão se seguindo as transformações dessa primeira idéia, as mudanças de seção vão se encadeando até que os quatro elementos principais da peça já estejam apresentados. A “seção 4” no gráfico

¹⁰⁰ Faixa 12 do CD *Taproot*.

representa portanto o ponto onde se articula o retorno da estrutura à sua posição inicial, a primeira seção. Novamente temos uma estrutura bastante simples mas que sustenta de modo adequado toda a novidade na sonoridade e nas articulações microscópicas que carrega.

É possível perceber que a percussão sobre as cordas do violão é que organiza toda a peça. A percussão se dá de duas maneiras. A primeira é na forma de estimular as cordas: com os dedos da mão direita, ao invés de dedilhar as cordas, Michael as percute. Assim ele consegue de um lado obter o som da corda esteja ela presa pelos dedos da mão esquerda ou não; de outro lado, consegue obter os sons harmônicos naturais quando percute sobre suas casas chave (como vimos com Egberto, as 12^a, 7^a, 5^a e 19^a casas). Com isso já há recursos suficientes para uma textura densa e intrincada. E, para consegui-la, Michael alterna essa percussão com uma outra de outro tipo. Esta segunda percussão é feita pelos dedos da mão esquerda sobre as cordas, mas sobre casas determinadas. Ao invés de apenas pressionar as cordas para que a mão direita as estimule, Michael já as estimula com uma pressão percutida pelos dedos da mão esquerda, que, portanto, prescinde do acionamento da corda pela mão direita. Alternando essas duas percussões, esses dois modos de tirar sons do violão, ele obtém recursos suficientes para construir as células rítmicas que irão sustentar cada parte da peça.

Um dos locais que considero ser mais fácil ouvir a alternância entre a percussão da mão esquerda e direita, somando o fato da mão direita acionar harmônicos naturais e, portanto, obter uma alternância entre som harmônico e som natural percutido, é na seção 4, exatamente no momento articular da peça. Curiosamente essa seção não é a mais intensa, já que pode ser interpretada como seu ponto culminante. Ao contrário, é a mais sutil e delicada de toda a peça. A curva de intensidade, se fossemos traçá-la com base na sucessão das seções, ficaria de uma forma côncava, ao contrário da curva mais comumente usada na música instrumental (e também na canção) que é a convexa. Vejamos o exemplo abaixo:



Evidentemente que isto é uma simplificação esquemática de um movimento de aumento e diminuição de intensidade muito mais rico e intrincado que se dá nesta peça do que este representado acima. Mas é interessante notar que a peça começa forte na primeira seção; mantém a força somada a uma certa expectativa na segunda; resolve esta expectativa tensa num momento luminoso, e que eu considero o menos tenso de toda a peça, já bem menos intenso que as outras seções, na terceira¹⁰¹; diminui a intensidade até seu ponto mais fraco na quarta seção, ainda que retorne com um clima de expectativa que volta a aumentar a tensão da peça; resolve novamente essa expectativa tensiva com o retorno para a terceira seção; aumenta drasticamente a intensidade e a tensão com o retorno da segunda seção; e termina novamente no ponto, digamos, médio da primeira seção, que se tornou médio depois de transposta a metade da peça e depois de compreendermos que o caminho da metade para frente será de retorno ao início.

Não é de todo falso afirmar que há uma influência do minimalismo musical nesta peça. Por outro lado não me sentiria seguro de afirmar que a peça é minimalista. Os recursos utilizados por Michael na construção da música não são tão numerosos quanto, por exemplo, os que acontecem em “Layover”. A utilização parcimoniosa de poucos recursos num sistema mínimo de mudanças, e que se torna máximo por seu caráter repetitivo, parece ser um dos ideais proclamados pelos minimalistas nos anos 1970. Em todo caso, este é um

¹⁰¹ Aqui é bom distinguir *tensão* musical de *intensidade* musical. Com *intensidade* quero dizer apenas o volume de som, sua energia física que pode ser modificada alterando a energia com que o instrumento é acionado. Por *tensão* quero dizer o grau de imprevisibilidade que a peça anuncia e que pode causar uma sensação de expectativa ou de suspense pelos simples fato de anular ou tornar ambíguo o caminho que se seguirá na sua continuidade. Por isso, essas duas dimensões podem ser consideradas independentes: numa música pode-se obter tensão sem alteração de intensidade, ou aumentar a intensidade de um trecho musical sem que ele assuma um caráter tenso.

procedimento que Michael usa de uma maneira não tão minimalista. Suas idéias, calcadas em recursos mínimos, quero dizer, recursos mecânicos mesmo do instrumento, não apenas se desenvolvem por meio da reiteração, mas dão início a outras idéias que se encadeiam de forma eu diria mais dinâmica do que o que costumo ouvir no minimalismo. Embora o próprio Michael assuma uma influência direta de Steve Reich, principalmente na sua peça “Aerial boudaries”¹⁰², é preciso distingui-lo dos minimalistas pois em toda sua obra¹⁰³, se é possível notar forte influência numa ou noutra peça, não se percebe a adesão voluntária e total ao movimento. O que percebo é que o minimalismo retomou a prerrogativa da repetição como outra forma legítima de estruturação da música considerada “séria”, a música erudita de vanguarda – que até os anos 1960 e 1970 se mantinha refém da proposta serialista¹⁰⁴ – e, com isso, abriu um precedente que não pôde ser ignorado por Michael por se mostrar adequado ao tipo de limitação processual ao qual ele aderiu em nome de maiores recursos. Talvez possa ser difícil de entender, para quem não é íntimo da música, como o enriquecimento de processos possa ser limitante. O fato é que esses procedimentos que Michael coleciona precisam de condições muito específicas para ocorrer. Portanto, embora possam ser colecionados em grande número, cada um deles só ocorre em condições ideais

¹⁰² Ver a entrevista de Michael Hedges no DVD *Solace*.

¹⁰³ Sua obra gravada se resume a oito CDs, todos listados nas referências discográficas. Ainda que exista outras inúmeras peças circulando clandestinamente pela *internet* (no formato mp3, muitas delas novas interpretações das peças gravadas) é possível limitar a parte mais densa e significativa de sua obra a esses oito CDs “oficiais”, sete lançamentos com Michael ainda vivo e um póstumo.

¹⁰⁴ A proposta serialista iniciada com o dodecafonismo de Schoenberg nos anos 1920-30, apenas para um esclarecimento rápido, propagava um meio de coerência que se utilizasse apenas uma série de elementos (no caso de Schoenberg, de notas, depois ampliado para durações, intensidades e timbres pelos serialistas) organizados de tal modo a fornecer material para o desenvolvimento de toda a peça. Sob essas condições Schoenberg propunha uma série utilizando todas as doze notas do espectro tonal (daí a denominação de “dodecafonismo”) que seriam mantidas como base fixa, numa mesma ordenação, durante toda a peça, ou pelo menos todo o movimento. Isso abriu a possibilidade do desenvolvimento de um sistema não tonal, contrário àquele que se mantinha hegemônico no mundo musical erudito, o sistema tonal. Por essa oposição todos os outros parâmetros de estruturação das músicas dodecafônicas tentavam se distanciar daqueles ditados pelo sistema tonal, principalmente na construção de melodias e harmonias. A imprevisibilidade, por exemplo, entrou com toda a força confrontando a noção de simetria e, portanto, de previsibilidade do tonalismo, assim como quebrou com as regularidades que normalmente se faziam presentes nas peças tonais. Esta mudança resultou em peças musicais em que a quantidade de elementos, de alterações, de articulações ultrapassou em muito a noção de proporção e de reiteração reinantes na música tonal. Ocorreu que a repetição se tornou um procedimento associado à tonalidade, tornando-se um de seus símbolos mais representativos e, como consequência direta, foi sumariamente abolida da estrutura das peças dodecafônicas e serialistas. Frente a esse monopólio estético tornado norma de procedimento musical ergueu-se a proposta minimalista em que a repetição reencontra seu propósito estético, ou melhor, se torna propósito estético.

de afinação, articulação e regulação. É a isso que me refiro quando congregar a expansão de recursos à limitação de oportunidades de uso desses recursos.

Pela própria natureza das limitações de um esquema instrumental como o de Michael Hedges, em que a afinação e as técnicas de obtenção de sons e de timbres se modifica drasticamente, creio que a ajuda de uma concepção de estrutura musical que não teme as repetições não poderia ser ignorada. Arrisco afirmar que a reiteração nunca deixou de habitar o gênero popular de manifestação musical. Talvez até por isso tenha havido uma aproximação tão grande entre o minimalismo e a música popular, principalmente a instrumental¹⁰⁵. Michael não desprezou essa ajuda. E “Rootwitch” é um bom exemplo do uso das repetições, tanto na construção de seus elementos melódicos e rítmicos quanto na arquitetura circular da peça.

Um outro exemplo de estrutura circular ao qual farei apenas um comentário rápido é a peça “Oracle”¹⁰⁶ em que cinco seções são apresentadas (cada um dos cinco elementos da fusão, ou seja, esta mesma peça foi gravada em outro CD de Michael, por ele mesmo, em que o nome passou a ser “Fusion of the five elements”¹⁰⁷) num esquema de alternâncias possíveis dentro de um apertado esquema de limites de afinação e estrutura articular. Aqui um outro procedimento característico das peças de Michael pode ser identificado no que diz respeito à harmonia, visto que poucos recursos inusitados são utilizados¹⁰⁸. Tomando como base a noção de música modal desenvolvida por José Miguel Wisnik¹⁰⁹, é possível afirmar que a harmonia de Michael é modal expandida, mais do que tonal. Aqui faz-se necessária uma explicação.

Wisnik expande as noções de música modal, tonal e serial para além das significações técnico-musicais. Em termos musicais, modalidade e tonalidade (deixemos o serialismo de fora, por enquanto) se referem a esquemas diferenciados de organização das

¹⁰⁵ Lembremos da boa penetração de um nome como Phillip Glass no mundo da música *pop* americana, chegando a gravar com David Bowie, Ravi Shankar, Uakti, para citar alguns exemplos, e tendo suas músicas tocadas em trilhas de filmes e em programas de rádio dedicados à música popular instrumental, como alguns programas da rádio Cultura FM.

¹⁰⁶ Faixa 6 do CD *Oracle*, novamente gravada com o nome alterado (“Fusion of the five elements”) na faixa 3 do CD póstumo *Torched*.

¹⁰⁷ Faixa 3 do CD *Torched*.

¹⁰⁸ Notadamente os harmônicos naturais alternados com notas comuns.

¹⁰⁹ Ver Wisnik, 1999, p.66 e ss.

notas que, contudo, mantém em comum o fato de se estruturarem tendo como base as escalas diatônicas. Resumidamente: escala maior e menor para a música tonal e demais escalas diatônicas para a música modal (de um modo bastante geral, as escalas maiores e menores são tipos de escalas modais que deram origem ao sistema tonal de atribuição de funções e hierarquização às notas das escalas¹¹⁰). O que Wisnik propõe é o tonalismo e o modalismo como modelos de procedimentos arquitetônicos musicais diferenciados. A música modal poderia ser rapidamente explicada como aquela que teria sua base rítmica calcada sobre uma pulsação regular e constante, oriunda da construção de um elemento rítmico celular que conduziria todo o desenvolvimento temporal da música; e sua estrutura melódica sustentada por um som-base, a nota inicial da escala escolhida utilizada, que conduziria e centralizaria o desenvolvimento das linhas melódicas ao seu redor. Para Wisnik, a música modal é aquela que mantém um ponto fixo de referência melódico temporal e que permite, pelas características circulares de sua construção a partir desses centros, um grau de previsibilidade e de invenção muito grandes, aberto praticamente a todos os seus participantes¹¹¹. A música tonal, por sua vez, seria aquela em que o centro melódico deixa de ser a nota base da escala e passa a se movimentar tanto pelas outras notas da escala quanto por outras escalas (modulação). Na dimensão rítmica também deixa de usar como base o pulso regular e constante e passa a instituir as frases e os períodos como baliza musical¹¹². Estas, por conta de um grau maior de variabilidade e imprevisibilidade, acabam por exigir a especialização dos participantes, provocando um distanciamento entre os músicos que tocam e os não-músicos, que passam a apreciadores, redefinindo os papéis e funções dos participantes desse tipo de manifestação musical¹¹³.

¹¹⁰ As escalas diatônicas se caracterizam principalmente pela sucessão de notas em intervalos regulares que variam de meio a um tom (existem algumas exceções em que intervalos de um tom e meio são aceitos, mas são poucas e raras). As escalas maior e menor têm como particularidade, além de também obedecerem esse preceito básico das escalas diatônicas, uma organização padronizada desses intervalos que favorecem o movimento de hierarquização das notas. Portanto é possível dizer que escala maior e menor são situações particulares das escalas diatônicas. A música tonal, *grosso modo*, restringiria seu material às escalas maior e menor, enquanto a música modal utilizaria indistintamente todas as organizações escalares diatônicas.

¹¹¹ Ver Wisnik, 1989, p.66 e ss.

¹¹² Ver Wisnik, 1989, p.103 e ss.

¹¹³ Não é minha intenção entrar na discussão ideológica das mudanças de paradigma musical neste momento do trabalho. Algumas dessas questões serão discutidas mais a fundo na parte destinada à educação.

O modo como Michael Hedges trabalha suas construções melódicas e harmônicas denuncia tendências mais modais do que tonais. Isto se explica, em primeiro lugar, pela opção das mudanças constantes de afinação, em que busca a adequação não apenas dos recursos técnicos às escalas escolhidas mas também da fixação das notas base que irá utilizar nas peças. O exemplo de “Oracle” demonstra claramente isso quando enfatiza a variação de centros modais (as notas base) para cada uma das cinco seções da peça¹¹⁴. A base rítmica que ele constrói reforça o caráter modal, já que gira em torno de uma célula rítmica que se mantém por toda a peça, e se aproxima da balada popular caracterizada pela previsibilidade da repetição, tão característica da música popular tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos.

Como um último exemplo significativo da proposta estética e instrumental de Michael, proponho a análise da peça “Breakfast in the field”¹¹⁵, que evidencia a variedade de recursos e sonoridades tendo como base um esquema simples de alternâncias entre acordes, harmônicos naturais e notas soltas. O inusitado desta peça é a variedade de acionamentos das cordas que Michael coloca em funcionamento. Além das tradicionais cordas pinçadas, ele se utiliza de acordes ligados ascendentes e descendentes de um modo bastante inovador. Como ligados ascendentes ele usa, por exemplo, o dedo indicador da mão esquerda acionando as cordas graves pelo lado de cima do braço, ao contrário do que comumente acontece com a mão esquerda que se posiciona de modo que os dedos atinjam

¹¹⁴ Aqui farei uma nova incursão pelo mundo da técnica musical. Vale a recomendação feita na nota técnica anterior. Na primeira seção temos o centro tonal de *fá sustenido*, em que são alternados os acordes *fá sustenido menor*, *ré maior* e *mi menor* (explicitando a tonalidade de *ré maior* entretanto fixando o *fá sustenido menor*, terceiro acorde da escala, como centro). Na segunda seção temos a troca de centro para *fá natural*, em que se alternam os acordes de *fá natural maior*, *sol maior* e *ré menor*, demonstra uma espécie de modulação em que a nova escala tem parentesco com a anterior (pode-se dizer que passamos à tonalidade de *ré menor*, ou seja, mudou-se do modo maior para o menor de um mesmo centro *ré*). Na terceira seção passamos para o centro *lá*, em que prevalecem os acordes *lá menor*, *fá maior* e *sol maior*. Na quarta seção retornamos para *ré menor* onde os acordes *ré menor*, *si bemol maior* e *dó maior* predominam por todo o trecho. Na quinta e última seção o *ré* volta como centro, só que desta vez na sua versão maior, onde *ré maior* e *mi menor* se alternam para dar passagem ao *fá sustenido menor* que retorna na repetição da primeira seção que inicia todo o ciclo novamente. Como podemos perceber, todas as seções apresentam igualmente três acordes que se encadeiam em sequência progressiva semelhante, apenas alternam-se as notas base, que são na verdade acordes base ao redor dos quais as seções se desenvolvem. Não há necessariamente modulações entre as seções, visto que os acordes base se mostram bastante próximos do ponto de vista tonal. O grau de parentesco que eles mantêm entre si em cada seção é o do *empréstimo modal*, expressão que denuncia o caráter modal (e menos tonal) das relações harmônicas.

¹¹⁵ Faixa 6 do CD *Breakfast in the field*, também a faixa 6 do CD *Live at the double planet*, gravado ao vivo.

as cordas pelo lado de baixo do braço do violão. Isto permite que a mão esquerda, ao acionar o acorde das cordas graves, deixe livre a mão direita que pode se posicionar de modo a permitir a saída da mão esquerda (ligado descendente) não necessariamente para as cordas soltas. Este processo abre a possibilidade de se encadear acordes ligados ascendentes ou descendentes sem que se precise passar pelas cordas soltas¹¹⁶. Uma associação entre ligados ascendentes e descendentes de ambas as mãos simultaneamente, uma alcançando as três cordas graves e a outra as três cordas agudas, aumenta a possibilidade de formação de acordes¹¹⁷. Neste caso especial a variabilidade de acordes que Michael utiliza é bem razoável¹¹⁸.

Além da sonoridade dos ligados aplicados aos acordes aqui também se observa a utilização de harmônicos naturais, recurso que Michael usa com frequência. Inclusive com a inclusão de harmônicos naturais da quarta e oitava casas – mais difíceis de obter nos violões com cordas de *nylon*, um pouco mais fáceis de obter nos violões com cordas de aço mas, mesmo assim, com resultado sonoro bastante irregular. Aqui o padrão rítmico da pulsação é abandonado em favor do ciclo temporal das durações de cada evento anunciado. Poder-se-ia equiparar o caráter temporal desta peça com uma rítmica discursiva, em que vale a relação entre as durações internas de cada evento, mais do que uma cronometragem externa baseada num pulso regular. A comparação entre a versões ao vivo e de estúdio comprovam o caráter discursivo da peça. Mesmo com algumas pequenas modificações de alguns eventos da peça, Michael mantém todo um sentido de proporção entre cada fase de cada evento executado.

Do ponto de vista harmônico podemos interpretar a organização da peça como sendo também de tendência modal. Ainda que se utilize de uma gama ampla de acordes, a

¹¹⁶ No exemplo de “The Rootwitch”, todos os ligados ascendentes e descendentes se intercalavam com as cordas soltas. Neste exemplo atual “Breakfast in the field” os ligados podem se intercalar com notas presas o que pode aumentar em muito o número de acordes presentes com esse recurso limitante dos ligados.

¹¹⁷ Para pressionar várias cordas ao mesmo tempo, como para formar um acorde por exemplo, é necessário o uso de vários dedos. O recurso da “pestana” (o dedo indicador da mão direita pressionando todas as cordas do violão ao mesmo tempo) muitas vezes auxilia a reserva de outros dedos da mão direita para outras funções, geralmente melódicas ou ornamentais. Michael se utiliza muito da pestana ou, como no caso desta peça analisada, da meia-pestana, em que uma falange do dedo pressiona duas ou três cordas apenas.

¹¹⁸ São 17 acordes modulantes, incluindo aqueles formados por harmônicos naturais na 4ª, 7ª e 12ª casas. Enquanto em “Oracle”, por exemplo, são utilizados 11 acordes que circulam pelo centro tonal *ré* maior e menor.

relação entre eles não obedece a uma ordem estritamente tonal. Acordes de empréstimo modal são a tônica desta peça, entretanto aqui, ao contrário de “Oracle”, por exemplo, o centro *dó* se mantém firme e posicionado, não havendo variação de centros, nem mesmo temporárias. Os demais acordes, conforme vão aparecendo, vão criando distanciamentos do centro tonal em movimentos parecidos com pequenos vãos em círculos concêntricos dentro do espectro de alturas que, se maiores ou menores em diâmetro, dependem diretamente da distância maior ou menor que os separa ou os aproxima harmonicamente do centro *dó* (particularmente o *dó maior*, embora aqui também apareça sorrateiramente o *dó menor* para lhe fazer contraste).

Michael organiza a estrutura composicional de forma circular, repetindo toda a seqüência inicial com pequeníssimas (e irrelevantes) variações, utilizando para isso elementos rítmico/melódico/harmônicos que se posicionam ao redor do centro *dó*, de modo que podemos interpretar esta peça como um encadeamento cíclico de elementos cíclicos. Outros muitos exemplos poderiam ser citados aqui mas considero que as maiores contribuições de Michael Hedges podem ser compreendidas com estas peças descritas acima. No que tange ao equilíbrio proposto por ele entre os três pontos do triângulo que formulei no início do texto (música/músico/instrumento), é preciso salientar que através de mudanças radicais nos pólos do instrumento e do músico (os modos de tocar diferenciados), gradativamente sua música (linguagem musical) vai se reestruturando de uma forma específica que, embora de início possa parecer não estar muito longe da música *pop* americana mais comum, sem dúvidas contribui para a atualização desse gênero específico. Ao propor o uso abundante e sincrético de vários procedimentos dispersos como fundamento de uma proposta musical e instrumental, mesmo tendendo a manter o gênero popular “dedilhado” intacto como meio de expressão, Michael acaba por modificar a estrutura arquitetônica de suas músicas e, por consequência, revolver e reordenar as unidades de significação pertencentes a essa área específica de expressão musical.

De um ponto de vista artístico, Michael transita com bastante conforto em um terreno que se forma na intersecção entre um gênero de música estabelecido (a música popular americana: principalmente a *folk music*, mas também o *funk*, a *disco music*, o *soul*, e as baladas mais românticas), um modo de proceder (o modo percussivo do violão) e um modo de concepção da arquitetura musical (oriundo, provavelmente, de seu processo de

formação escolar erudito), três determinantes que convergem aparentemente sem conflitos para o êxito de suas realizações. O que mais me espanta em Michael é a tranquilidade com que ele lida com tantos elementos “novos” e, por isso mesmo, instáveis a ponto de aparentar total domínio sobre seu modo único de proceder musicalmente. Já vi, em algum lugar, dizerem que Michael é “músico para músicos”¹¹⁹, contudo, veremos à frente que uma observação mais atenta às propostas de Michael, assim como também as dos outros quatro músicos analisados, oferece a oportunidade de obtermos uma enorme abertura no que diz respeito ao potencial educacional tanto da música popular quanto do ensino do violão. Mas isto deixemos para a próxima parte.

3.7. Codeta

Antes de passarmos para outra parte do trabalho, cabem algumas palavras a respeito dos músicos que não julguei apropriadas para o momento anterior, das análises particulares. Começando com Baden Powell, sugiro a audição da peça “Garota de Ipanema”¹²⁰ que, de uma forma bastante curiosa, coloca a nu a sua gestualidade, melhor seria dizer sua corporalidade, extrapolando em muito o cuidado sonoro e técnico que caracterizam outras interpretações suas. É possível dizer que aqui o caráter “grotesco” da execução, que em outros momentos ocupa as fissuras dos padrões legítimos e “oficiais” da boa execução, toma a frente e domina toda a realização da peça.

A começar pela introdução altamente rítmica e “ruidística” que conduz o ouvinte para um universo sonoro organizado, identificável, porém sujo, irreverente, irrequeto. Contudo, mesmo parecendo que Baden tenta tirar a música “dos trilhos”, ele demonstra o domínio seguro do que está tocando, fazendo com que a identificação do tema muito conhecido da peça de Tom Jobim aconteça sem muitas dificuldades, talvez com alguma surpresa, até com certa dose de estranhamento. O tema é apresentado, portanto, nos mesmos padrões, digamos, toscos da introdução (ritmicamente bem marcado e sujo pelos ruídos das cordas e abafados dos dedos). A improvisação que vem a seguir apenas confirma a paisagem sonora meio “torta” pela qual Baden se esgueira com muita desenvoltura. A

¹¹⁹ Provavelmente em alguma revista *Guitar Player* dedicada à ele.

¹²⁰ Faixa 7 do CD *Baden live à Bruxelles*.

definição das notas da melodia se embaça por conta dos excessivos ruídos de trastejamento e de abafamento das cordas, mas nunca se perde.

Acredito que a retomada da segunda parte da música (que corresponde ao trecho: *Ah, por que estou tão sozinho. Ah, por que tudo é tão triste. Ah, a beleza que existe. A beleza que não é só minha, e também passa sozinha.*) seja o auge da carnavalização que Baden confere a esta versão tão especial da peça. Com uma verdadeira “escorregada” de um acorde pelo braço do violão, tocado num *trilo*¹²¹ da mão direita, Baden dilui a linha melódica a um tipo especial de *portamento*¹²² que modifica fortemente a constituição da melodia sem, contudo, descaracterizá-la. Essa aproximação dos limites entre uma configuração mais tradicional da música (melodia e harmonia definidas) e a desconstrução total de suas características, e que permite a Baden trafegar sobre a linha divisória sem que destrua a peça, se origina, na minha opinião, do modo particular como ele institui sua corporalidade musical, entre as possibilidades articulares que possui (este foi um dos últimos concertos de Baden), os recursos do instrumento e o gênero da música. Ali, na peça executada, parece que restou somente o gesto bruto traduzido pelos ruídos incertos do violão que continuam, a despeito do aparente menosprezo pela lisura instrumental, prontamente configurados na forma da “Garota de Ipanema” conhecida.

No meu entender essa interpretação especial que Baden realiza adentra mais a fundo num mundo estético musical muito parecido com o mundo erigido por Egberto Gismonti. Tomo a liberdade de interpretar esta peça como uma espécie de exacerbação do estrato ruidístico de Baden, por tanto tempo recolhido às fissuras de suas interpretações e que agora aparece com muita força. Por outro lado, considero também que este possa ser um sinal de que, embutida na corporalidade de Baden, estivesse já em potência a proposta mais radical da inclusão dos ruídos e dos rompantes de energia, adotada e tão bem desenvolvida por Egberto Gismonti. Não acredito que Baden possa ter feito isso intencionalmente (ou

¹²¹ Ao trilo corresponde a repetição rápida e contínua de uma nota ou acorde que, no caso de instrumentos que não emitem notas contínuas (violão, piano, percussão etc.), oferecem o recurso artificial do aumento da duração do som (recurso que a flauta, o violino, a voz cantada ou o teclado eletrônico possuem sem a exigência de muito esforço).

¹²² Termo técnico musical que denomina um ornamento que consiste numa espécie de deslizamento de uma nota para outra, muito utilizado pelo violão e instrumentos de cordas em geral (também em alguns instrumentos de sopro como o trombone de vara e no canto).

seja numa atitude responsiva às execuções de Egberto), contudo, poderia até mesmo aludir ao início de carreira de Egberto, quando ele tinha nítida influência do modo de tocar de Baden, e a seu futuro desenvolvimento como se tivesse aproveitado esta mensagem subliminar de Baden: a introdução firme da possibilidade sonora e musical do ruído e do exagero na música instrumental popular. Não trato de fazer uma inversão cronológica colocando Egberto a influenciar Baden (o que não seria de todo impossível já que Baden poderia ter conhecido o trabalho de Egberto¹²³), mas apenas supor uma possibilidade aberta por Baden Powell que pode ter contaminado e se consolidado na carreira do outro, seu admirador confesso.

Quanto a Egberto, já que toquei nesse assunto, foi possível colecionar mais um indício da ligação intensa que ele cultivou (ou cultivava) com o mundo violonístico e musical de Baden Powell. Além da composição “Salvador”, explicitamente dedicada a Baden, e da interpretação que Egberto faz dela no seu primeiro disco, bastante próxima no estilo de compor, tocar e improvisar de Baden, no mesmo CD (*Egberto Gismonti 1969*) encontramos uma outra referência ao “mestre”, na música “Estudo nº5”, na qual Egberto é também acompanhado por um metrônomo. Mesmo com a presença de outros instrumentos de orquestra, que tocam a peça junto com o violão de Egberto, aparece uma mesma urgência temporal sugerida pelo bater cronométrico do metrônomo, presente também na peça “Choro para metrônomo” de Baden. Embora a intenção musical de ambos se distancie, na medida em que Baden parece querer enganar o tic-tac regular e contínuo do aparelho e Egberto parece querer mostrar o domínio que possui do violão que permite a ele acompanhar confortavelmente a velocidade limítrofe do marcador, o uso inusitado do metrônomo como instrumento musical e artístico não deixa de ser um indício a mais de influência (já que uma das primeiras gravações do “Choro para metrônomo” foi feita no ano de 1966¹²⁴), ao que parece mais uma sugestão de Baden aceita como uma espécie de desafio.

¹²³ Infelizmente ainda não encontrei nenhuma confirmação de Baden ter ou não conhecimento do trabalho de Egberto.

¹²⁴ Faixa 1 do CD *Baden Powell ao vivo no teatro Santa Rosa*.

Considero as situações particulares de Baden e Egberto, embora próximas cronologicamente, não tão próximas no que diz respeito à situação da música instrumental diferenciada que ambos enfrentaram. Baden se forma e aparece como músico numa época em que a música popular já tinha uma trajetória mais ou menos consolidada com relação às formas de produção e difusão através do rádio e da gravação. Entretanto, como afirma Luiz Tatit, foi apenas com a eclosão da bossa nova, na década de 1950, que se iniciou um processo de legitimação estética propriamente dita da música popular. O que se pode entender por este processo é que, ainda segundo Tatit, a “requintada elaboração sonora do resultado final [da bossa nova], desmantelou a idéia dominante de que ‘música artística’ só existe no campo erudito” (Tatit, 2004, p.50)¹²⁵. A música popular passa então, a partir desse momento, a disputar o *status* artístico com a música erudita em condições mais favoráveis de legitimação.

Baden Powell inicia sua ascensão como músico instrumentista mais ou menos nessa mesma época, ainda que sua carreira profissional tenha iniciado ainda na adolescência acompanhando cantores famosos no programa *Papel Carbono* de Renato Murce na Rádio Nacional do Rio de Janeiro¹²⁶. Ele vai se firmando como instrumentista de prestígio assim como a música instrumental vai se firmando como gênero de prestígio¹²⁷. Esta situação especial se diferencia do contexto já mais ou menos constituído no qual surge Egberto Gismonti. A partir dos anos 1970 a música instrumental parece já desfrutar de um grau mais estável de legitimidade. Até por esse motivo tenho a impressão de que Egberto pode “voar mais alto” e tomar uma posição mais radical com relação às inovações harmônicas, melódicas e estruturais de suas composições. É por esse motivo que julgo poder interligar uma atitude mais restrita, mais tímida no que diz respeito às inovações de Baden (embora na sua respectiva época possa ser tão significativa quanto as propostas mais radicais de Egberto), visto ele não poder usufruir de um espaço instrumental que ainda não se havia

¹²⁵ Ver também “O nó do século: Bossa Nova e Tropicalismo” (Tatit, 2004, p.177 e ss).

¹²⁶ Com quinze anos, ver Dreyfus, 1999, p.36 e “O centro”, p.41 e ss.

¹²⁷ Talvez uma razão forte para isto fosse a infiltração mais fácil dos valores musicais sustentados pela música erudita num ramo da música popular que mantinha o processo de formação dos instrumentistas mais ou menos nos mesmos moldes da formação dos músicos eruditos. Muitos deles adquiriram conhecimento técnico musical equiparado ao dos maestros, compositores eruditos e músicos de orquestra: Anacleto Medeiros, Pixinguinha, o próprio Baden, Tom Jobim etc. Além dos músicos eruditos que durante todo o período de

afirmado, com uma atitude mais ousada, irreverente e combativa esteticamente assumida por Egberto num momento em que a trilha para a legitimidade da música instrumental já estaria indicada (embora talvez ainda não definitivamente estabelecida).

Mais à frente, nos anos 1980, Ulisses Rocha e André Geraissati já puderam usufruir de uma área instrumental mais estável, ainda que minoritária e difícil, que permitiu a formação e a permanência por algum tempo de um grupo de câmara popular, tal como foi o grupo D'Alma (trio de violões acústicos de aço), inusitado até aquele momento¹²⁸. Ainda uma outra tomada de posição artística mais ou menos radical viria a ocorrer na carreira de André Geraissati quando resolve se dedicar ao violão percussivo, ou seja, ao desenvolvimento de recursos e técnicas violonísticas desenvolvidos, entre outros, por Michael Hedges. Imagino que estas tomadas de posição musicais, esteticamente mais ousadas, como as de Baden, Egberto, Ulisses, André e Michael, que evidentemente demonstram graus semelhantes de audácia e inovação mas sustentam naturezas diferenciadas, mantenham um certo grau de heteronomia em relação à situação artístico musical que os envolvia. Ainda que certas posições possam confrontar com as disposições oferecidas pelo campo de atividade correspondente, o que poderia fazer apontar para o fracasso¹²⁹, os nossos músicos teriam conseguido se apossar de locais privilegiados dentro do mundo da música popular através dessas ousadias. Mas não nos enganemos. Antes das ousadias todos eles se mostraram (ou tiveram que se mostrar) em pleno domínio de suas habilidades musicais tradicionais. Todos os cinco já possuíam muito tempo de atividade musical antes de iniciarem os respectivos movimentos de ascensão, fato que provavelmente auxiliou no êxito das cinco carreiras.

Seria possível, a partir da constatação de como a corporalidade musical se manifesta em cada um dos músicos, encontrarmos alguns fios emaranhados que, ao serem

instituição da música popular migraram para a música popular, tais como Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Rogério Duprat, Damiano Cozzela, Moacir Santos etc.

¹²⁸ Diz-se que o D'Alma influenciou diretamente a formação do trio de John McLaughlin, Paco de Lucia e Larry Coryell.

¹²⁹ Como no caso de Mozart, estudado por Norbert Elias. Segundo o autor, a sociedade vienense da época ainda não oferecia condições para que um músico como Mozart pudesse sobreviver de modo autônomo, como ele desejava: "Beethoven nasceu em 1770, quase 15 anos depois de Mozart. Conseguiu, não com facilidade, mas com muito menos problemas aquilo pelo qual Mozart inutilmente lutou: liberou-se, em grande parte, da dependência do patronato da corte" (Elias, 1995, p.43).

desenleados, talvez permitissem um estudo mais aprofundado sobre os modos de inserção desses músicos na área de legitimidade da música popular da qual eles fazem parte e, por conta disto, talvez fosse possível deixar um pouco mais nítido o desenho da própria área (como ela se configura em termos de valores artísticos: hierarquias explícitas e implícitas, procedimentos valorizados e desvalorizados, os ideais que regulam esses valores e procedimentos, instituições específicas de legitimação etc.). Esta é apenas uma sugestão de continuidade e aprofundamento que este trabalho não tem a pretensão de realizar¹³⁰. Proponho com este trabalho apenas uma primeira etapa: uma alternativa de interpretação dos fenômenos musicais, apontada para os cinco casos específicos dentro de uma área instrumental mais ou menos definida da música popular. Tento, com isso, dar maior ênfase aos modos particulares de ação musical que cada músico constrói em sua trajetória num processo complexo e sincrônico de assimilação, treinamento, compreensão, experiência e expressão que, se fosse possível resumir numa só palavra, seria *ressignificação*. Cada movimento de atuação musical, cada escolha e atitude se refletem na instauração de uma identidade artística destinada tanto a facilitar quanto dificultar os próximos movimentos. Baden com o samba, Egberto com a vanguarda, Ulisses com a tradição, André com a incerteza e Michael com o inusitado, cada um à sua maneira, reformula os cânones ainda mal estabelecidos e derrama no sistema já confuso das manifestações populares algumas doses restauradas de ação musical. Tudo isso de modo autêntico, principalmente pelo fato de deixarem transparecer a enorme tensão que os envolve e limita, e que eles expandem para um equilíbrio instável que, antes de mais nada, pressupõe o perigo da própria dissolução.

É a essa questão, no meu entender fundamental, das tensões corporais estabelecidas entre as marcas dos corpos instituídas em todos os componentes do fato musical e que exigem configurações, concepções e ações determinadas (no entanto quase nunca possíveis de atender) que desejo voltar no próximo segmento do texto, sob o ponto de vista educacional. Assim espero poder sugerir alternativas de procedimento não exclusivamente para a formação de músicos mas, principalmente, para o auxílio à apropriação significativa da música, papel para o qual as instituições de ensino e de formação possuem as qualidades

¹³⁰ Eu mesmo tenho a pretensão de mergulhar neste veio numa próxima pesquisa.

e recursos, pelo menos em potencial, mas que nem sempre estão determinadas a desempenhar. Uma aproximação maior entre as atividades musicais vivas e as ações educacionais podem reverter este quadro, talvez não tão rápida e facilmente quanto desejamos, mas com a certeza do êxito efetivo na construção da musicalidade cultural dos indivíduos.

Ainda falta esclarecer um pouco melhor a questão das inovações dos músicos analisados. Isto porque sob certos aspectos todos os cinco propuseram reformulações significativas no mundo musical popular instrumental (e em todos os outros gêneros que dialogam com este, direta ou indiretamente); por outro lado todos eles se mantêm dentro de certos limites que, se observados sob outros aspectos, podem sustentar argumentos em favor do conservadorismo desses mesmos músicos. E este aparente paradoxo é plenamente cabível nesse meio musical, principalmente se o observarmos mais atentamente, munidos dos instrumentos teóricos com as quais recheei todo este trabalho.

Pode-se pensar em inovação, e aqui recorremos novamente à noção de estilo bakhtiniano, se considerarmos as fronteiras estáveis do gênero musical nas quais os cinco músicos circulam. Toda a trajetória pessoal de Baden Powell, a partir da sua situação particular de estudante de “Tarrega” – como ele mesmo afirmou várias vezes¹³¹ –, acompanhador de cantores famosos na Rádio Nacional, até o seu reconhecimento como instrumentista solista e daí para o rápido processo de legitimação de sua competência como músico de prestígio (também como compositor), confirma a aceitação e a valorização gradativa, dentro do meio da música popular emergente da época, do nível avantajado de ecletismo e de virtuosismo (não diria técnico, ainda que Baden o possuía, mas mais por seu caráter versátil¹³²) que ele soube cultivar e demonstrar no momento apropriado. É possível inferir que, dentro de um gênero popular há pouco estabelecido e ainda em processo de desenvolvimento na época em que Baden se afirmava, talvez ainda não fossem possíveis

¹³¹ Ver o DVD *Velho amigo*, por exemplo.

¹³² Remeto ao início do capítulo onde considerei Baden, antes de mais nada, um sambista. Portanto, a aparente facilidade de trânsito por variados gêneros musicais que Baden demonstrava não implicou na sua perda do sotaque de sambista, gênero no qual ele mais se mostrou à vontade e mais inovações ofereceu: “Baden Powell participou da mutação que o samba foi vivendo no decorrer da década de 50, sendo inclusive um dos músicos mais inovadores da época” (Dreyfus, 1999, p.67).

grandes rupturas¹³³. E Baden procedeu com fusões inusitadas *dentro* das fronteiras da música popular.

Com Egberto é possível verificar uma situação um pouco diferente. Aqui a fusão da música popular instrumental com a vanguarda erudita da segunda metade do século XX e o *jazz* europeu permitiram a ele elaborar uma proposta musical diferenciada. Digamos que, de certo modo, a música instrumental tolera abalos estilísticos e estéticos mais intensos do que, por exemplo a canção, no sentido do confronto de linguagens. As misturas, que em Baden aparecem mais como incursões de outros gêneros (meio estilizados) dentro do samba, com Egberto tornam-se uma espécie de fundamento estético. Os gêneros tornam-se, com ele, difusos. Ainda que Egberto tenha se instalado artisticamente numa linha fronteira entre popular instrumental, erudito moderno e *jazz* contemporâneo (principalmente o *jazz* nórdico difundido pela gravadora alemã ECM), podemos dizer que suas inovações mais radicais adquirem maior intensidade se nos colocamos na área da música popular brasileira. Ao situarmos uma mesma obra sua dentro do terreno erudito, por exemplo, penso que Egberto pode ser interpretado como filiado, de certo modo, a algumas tendências da vanguarda modernista, contudo, sem que isso o coloque em destaque com relação aos representantes legítimos desse gênero específico. Em outras palavras estou sugerindo que o grande prestígio alcançado por Egberto, seu capital artístico, se condiciona mais diretamente à sua condição de músico popular. Embora esse capital possa ser transferido para outras áreas (para a área da música erudita, por exemplo), isto não se dá sem perdas.

Com Ulisses Rocha pode-se pensar que as suas inovações passam por uma constrição ainda maior do que as de Baden. Na sua aparente proposta de continuidade da tradição popular violonística brasileira, ele revela, para os ouvintes atentos, a grande

¹³³ É bom enfatizar que a grande quantidade de “novidades” emergentes nos anos 50 e 60, os movimentos da música popular (bossa nova, música nordestina, instrumental *jazzística* etc.) somaram forças para a afirmação da música popular de modo mais geral, abarcando uma quantidade cada vez maior de tipos e formas de manifestação musical. Entretanto, ainda que uma pesquisa nesse sentido ainda não tenha sido feita, suspeito que houve em todas essas inclusões dentro do gênero popular uma reformulação estética de modo a respeitar um certo padrão de qualidade artística, gradativa e continuamente reelaborado e legitimado. Quero dizer com isso que as influências das manifestações folclóricas, regionais, eruditas ou *jazzísticas* que porventura tenham sido inoculadas na música popular tiveram um tipo de tratamento que as distanciaram em graus diferenciados das suas origens. Mesmo que levemente, todas as influências devem ter sido antropofagicamente alteradas.

distância que a música popular instrumental, de certo modo, ainda mantinha entre um ideal de realização (apenas desejado) e a sua realização concreta. Com a presença quase sempre constante em sua obra solística da explicitação de todas as camadas componentes da música “tradicional” (notadamente melodia, acompanhamento e contra-canto), Ulisses engorda um repertório escasso de obras com essa característica particular que nunca antes havia sido preocupação obstinada de um só músico (talvez nunca como ideal artístico, mas apenas como recurso contingente), mas apenas em obras esparsas de alguns músicos. Com Ulisses a busca da explicitação dos eventos musicais, da completude formal, deixa de ser estratégia de contingência e atinge o nível de fundamento.

André Geraissati, assim como Ulisses Rocha, surge como músico num cenário bastante diverso daquele mais instável e instituidor da época de Baden e Egberto. Ambos (André e Ulisses) usufruem de uma área instrumental já mais bem estabelecida, com suas vias de trânsito e instituições de legitimação mais bem definidas – ainda que, talvez, ainda poucas em número e oferecendo certa dificuldade de acesso. O movimento que ambos fazem sobre esta área é, portanto, menos caracterizado pelo caráter de instituição ou afirmação, como talvez nos dois músicos anteriores¹³⁴, e mais pelo da configuração e ampliação. André, sob esse aspecto, renova ao buscar algumas outras vias de realização de um tipo de música já instaurado. Erige também uma categoria de fusão (variados gêneros da música brasileira com o dedilhado *folk* americano) que determina todo um percurso bastante pessoal da construção de uma proposta instrumental um pouco mais difícil de realizar no nosso país, por conta de uma forte tradição violonística popular que André não nega e da qual não se desvia, mas manipula e ressignifica. Portanto, embora o grau inusitado de novidade que ele traz à tona nas suas execuções surpreenda auditivamente, ainda assim é possível colocar suas obras na ala mais modesta das fusões de gênero, trazendo indubitável enriquecimento para a música popular brasileira.

Michael Hedges, numa linha parecida com a de André (evidentemente sem o alto grau de misturas do brasileiro), traz inovações radicais para a sonoridade violonística. No entanto, depois de passada a surpresa inicial de um primeiro contato com seu modo

¹³⁴ Ainda que Baden e Egberto tenham também ampliado em muito as possibilidades estéticas da área.

inusitado de tocar, é possível interpretá-lo também como um continuador da tradição do dedilhado *folk* americano, que contribui para sua conservação atualizando-o com recursos sonoros mais ricos¹³⁵.

O que quero deixar claro é que não devemos absolutizar as inovações desses músicos e colocá-las todas, de modo precipitado, numa categoria geral das rupturas definitivas ou fundadoras (muito embora se possa dizer que eles fundaram certas propostas estéticas, ou, pelo menos, certos procedimentos). Também é prudente não deixá-las todas falar simplesmente em nome da conservação das tradições musicais. Suas obras são ao mesmo tempo as duas coisas. As relações de dependência que se estabelecem entre gênero e estilo, e que se concretizam na constatação simultânea de inovação e conservação, individualidade e coletividade, criam uma tensão dialética que não permite cristalizar as obras desses músicos ímpares, contudo representantes modelares de tendências plenamente possíveis de serem delimitadas, em categorias estanques. Podem, assim, serem consideradas obras inovadoras, por trabalharem no limiar de fronteiras musicais estabelecidas, e, ao mesmo tempo, concernentes a uma tradição, por permanecerem conectadas ao gênero popular (parece-me que nenhum desses músicos foi considerado outra coisa senão músicos populares). Ou seja, músicos e obras habitam regiões musicais específicas, desenhadas por fronteiras flexíveis, porém perceptíveis. Estas últimas, que talvez mantenham suas bordas diluídas, borradas, e seus núcleos em interação contínua num vórtice de influências mútuas e múltiplas, permitem, e até sugerem, possibilidades diversas de apropriação significativa (a depender do posicionamento de cada intérprete e de cada ouvinte) quando tornam valor de troca a ocorrência de diálogo, o conhecimento amplo, e abrigam a diversidade.

Creio que a complexidade que envolve as realizações musicais exige um tratamento cuidadoso que está, de certo modo, presente nesta minha tentativa de sedimentação da idéia

¹³⁵ É sabido, por intermédio de entrevistas (site www.nomadland.com/Bio.htm) que vários dos procedimentos técnicos e sonoros que Michael utiliza foram colecionados por meio do contato dele com alguns violonistas *folk* que se utilizavam desses mesmos expedientes técnicos como ornamentação sonora de suas execuções (Leo Kottke, Martin Carthy, John Martin, Jonny Mitchel dentre outros). A diferença está no fato de Michael ter, além de colecionado um número bastante grande desses recursos pouco usuais, tornou-os fundamento de suas criações. Aí se situa, na minha opinião, a maior contribuição de Michael.

de corporalidade musical, que se torna um outro instrumento de reflexão, no meu entender, adequado à exposição e explicitação dessa complexidade.

Apenas como uma última síntese do que vimos através das análises, lembro ao leitor a forma como as limitações dos músicos, talvez mais do que as habilidades ou, no mínimo, em comunhão com elas, condicionam suas escolhas no embate que travam com as imposições de modelos de compreensão, ação e as dimensões corporais que ficam encravados nas linguagens e instrumentos, nas mais variadas situações musicais. Baden, Egberto, Ulisses, André e Michael perfazem exemplos de estratégias, adotadas com pleno êxito, que se desviam das imposições ao mesmo tempo de se moldam a elas.

Baden, introduzindo filigranas de sua natureza rebelde e carnavalesca, domada até certo ponto pelo sucesso e pelo prestígio conseguido, com suas execuções virtuosísticas e versáteis que, ao mesmo tempo que demonstram respeito e reverência pelas tradições legitimadas, denunciam uma tomada de posição segura e contrária a essas mesmas tradições (no mais profundo exemplo da atitude popular descrita e venerada por Bakhtin), assumida com muito vigor no meio da música popular como sambista, trazendo para o samba as suas maiores contribuições e mantendo ali a maior parte da sua energia criativa.

Egberto, imergindo com toda sua potência no mundo da invenção e das fusões musicais, revelando e concretizando uma posição de autonomia em relação à música popular que, no entanto, comprovam a consolidação de seu lugar dentro das fronteiras da música popular. Ilustra, de um modo peculiar, a quase perfeita coincidência entre a posição alcançada e a disposição do campo musical em aceitá-la e legitimá-la como integrante. Isto lhe garante um grau de previsibilidade no jogo da *performance* musical que permite grande liberdade de invenção no momento mesmo da execução de suas músicas, sem que possa colocar em risco o capital artístico conquistado.

Ulisses, como um outro exemplo da coincidência entre posição alcançada e disposição possível, adere definitivamente à tradição, porém, inovando-a de tal maneira como ela nunca havia sido antes. Parte de sua obra solística modifica, de modo muito intenso e definitivo, o padrão de realizações dentro do gênero popular da música instrumental por propor, e realizar, um ideal latente de explicitação de todas as camadas da espessura musical conjuradas pelo ideário tonal.

André, pela sua incursão num mundo sonoro ainda parcialmente desconhecido, com potencial criativo em parte oculto e prenhe de soluções musicais inusitadas e desconhecidas, instaura, simultaneamente à sua construção, além de uma proposta sonora diferenciada (e limitada pela natureza de seus recursos), a possibilidade ainda mais inusitada ainda da improvisação (a mesma sensação de antecipação e liberdade plenamente estabelecida com Egberto, porém, apontada para outros caminhos criativos).

Michael, que, com sua proposta técnico-sonora, amplia estrondosamente as possibilidades de adaptação do violão popular a recursos, no meu entender, mais acessíveis, conduzindo a uma gama muito mais ampla de opções de execução e criação que dão um primeiro passo de extrema importância na direção da difusão das atividades musicais praticamente independentes, na sua realização, das limitações dos indivíduos (corporais e cognitivas).

Todos eles, e cada um em particular, demonstram a existência de infinitas possibilidades (“infinitas” apenas em relação à soma das diversas individualidades, evidentemente¹³⁶) de realização musical. É possível fazer músicas, mesmo que num nível de complexidade menor do que o alcançado por eles, contanto que estejamos atrelados a recursos e estratégias que aumentem muito o leque de opções para as soluções dos problemas geralmente enfrentados por aqueles que se aventuram no processo de aproximação do mundo musical através de um instrumento. Sendo esses exemplos já ricos do ponto de vista artístico, considero que suas contribuições são muito maiores sob o ponto de vista da educação musical. A partir da próxima etapa irei discutir mais minuciosamente os possíveis desdobramentos educacionais da noção de corporalidade musical. Mais ainda, destas corporalidades musicais concretas apresentadas.

Apenas para finalizarmos essa seção, espero que alguns pontos, que considero fundamentais para a continuidade da nossa discussão, tenham ficado claros. O primeiro: a corporalidade musical não se refere exclusivamente ao corpo, mas também à dimensão corporal que se incrustam tanto nos instrumentos e nos modos de tocá-lo, quanto nas linguagens musicais e no modo de expressá-las.

¹³⁶ Vimos, aqui, que cada músico desenvolve sua proposta única de modo único e concentrado, sem a pretensão de dar conta do “mundo musical” inteiro, apenas do seu “quintal”.

O segundo: a corporalidade musical não é o mesmo que o gesto musical. Ainda que o incorpore, a corporalidade se refere não apenas ao gesto, mas a toda a situação que envolve a ação de tocar ou compor.

Terceiro: a corporalidade musical se manifesta em todas as dimensões da realização musical. Desde as escolhas mais básicas, das minúcias e das filigranas sonoras, até a arquitetura global da obra e sua filiação aos gêneros e às famílias de manifestações musicais, seus circuitos de circulação e processos de valorização e legitimação.

Quarto: a corporalidade musical não se refere ao estatuto biológico do corpo, embora o considere origem de todo o universo artístico musical e parte de seu fundamento. No entanto, o corpo que a corporalidade musical supõe está mais próximo das condições sócio culturais da existência humana. Deve levar em conta, na medida do possível, a completude da realização musical, no sentido mínimo de ir além das condições exclusivamente musicais (no sentido técnico) do fenômeno, sem, no entanto, descartá-las.

Parte 4 – Algumas observações sobre a educação musical

Como vimos até agora, a imagem do triângulo que tentei invocar para dar conta das forças vitais que convergem da instabilidade para o equilíbrio nas realizações musicais (as marcas do corpo nas músicas, nos instrumentos e no próprio músico), só se faz visível na concretude de uma realização. Não só precisei recortar um universo musical, um gênero, como também escolher um músico tocando uma determinada música num determinado momento (registrado numa gravação). Quando tentamos transportar essa constituição nocional complexa e delicada para a situação do ensino e da aprendizagem, a situação se complica ainda mais. Muitas outras variáveis entram nesse jogo e o triângulo música-músico-instrumento, já tão precariamente estabilizado, entra em parafuso e se contorce, se agita e modifica seu centro de gravidade e de equilíbrio para poder conter outros fluxos provindos das ações educacionais.

Ainda que necessitasse de uma pesquisa de igual ou maior dimensão para poder abarcar pelo menos algumas questões referentes aos processos de ensino envolvidos no campo educacional da música, considero pertinente pelo menos tentar esboçar alguns traços de como esse movimento de interação entre campo artístico e campo educacional poderia se dar. Em primeiro lugar, creio que meu triângulo teria que se desdobrar em forma de estrela (não sei de quantas pontas) ou mesmo em forma de rosácea, face a quantidade maior de agentes, situações, locais, tempos, valores, crenças, trajetórias sócio-culturais, expectativas, desejos e poderes envolvidos.

Em segundo, talvez a noção mesma de corporalidade musical tivesse que ser expandida, alargada para além do momento único e determinado da execução de uma obra, permitindo incluir os comportamentos dos agentes envolvidos direta ou indiretamente no decorrer do processo educativo, a cada um de seus instantes, antes, durante e depois das realizações musicais propriamente ditas. Além disso, precisaríamos refletir sobre situações escolares não diretamente ligadas à formação de músicos, por exemplo, aquelas das escolas

regulares do ensino fundamental. Penso que talvez eu não esteja preparado suficientemente para um empreendimento desta magnitude, principalmente no final da jornada de uma pesquisa mais ou menos ampla que realizei. Considero que se pudesse atribuir um alto grau de superficialidade, e até mesmo de negligência, da minha parte, se procedesse agora com esses objetivos. Não é o que desejo fazer.

Tentarei trazer para as reflexões que faremos sobre educação musical, que podem à essa altura ser consideradas mais como comentários sobre o assunto, alguma coisa do que já discutimos até agora acerca da corporalidade musical e seus desdobramentos (a atuação dos músicos, as áreas delimitadas de significação das manifestações musicais, as marcas dos corpos nas linguagens e instrumentos e as situações de realização das músicas) de modo que possamos esboçar, como indiquei no início, mais pontualmente algumas contribuições que, tenho a impressão, estas noções podem dar às discussões educacionais atuais. Isto no intuito de que possam favorecer um aprofundamento futuro.

É certo que, continuando com o movimento de circunscrição presente em todo este trabalho, e ainda que possa me referir em algum momento à educação musical de modo mais genérico, tentarei convergir minhas referências principalmente à área do ensino na qual estou, atualmente, mais envolvido, que é a do violão popular. Levo em conta, porém, a forte interpenetração que ela mantém com o ensino do violão erudito, por um lado, e com o ensino de música em geral, por outro. Ainda que possam se constituir, sob certos aspectos, em esferas diferenciadas da educação, todavia, sustentam entre alguns valores e crenças assemelhadas que talvez possam permitir um trânsito relativo entre áreas. Como minha preocupação maior foi esboçar uma noção dirigida à interpretação de fenômenos musicais com vistas a contribuir com a reflexão educacional da música – e isto considero, de certa forma, já realizado –, farei referência apenas a alguns poucos tópicos, entretanto caros à educação musical, que julgo estarem envolvidos mais diretamente com as noções que trabalhei, e que permitam serem discutidos a partir delas.

Como já mencionei em relação às questões do corpo, no início do trabalho, a busca por uma abordagem mais ampliada das atividades musicais e dos processos de formação de

músicos – e também de apreciadores da música – mais conscientes parece ser um movimento mais ou menos generalizado no campo da educação musical. Em praticamente todas as áreas de atividades musicais que se tornam objeto de reflexão e pesquisa (como educação, produção, apreciação, crítica), além daquelas áreas do saber que se envolvem mais diretamente *com* o assunto música (como psicologia, sociologia, estudos culturais, antropologia, filosofia e história), é possível encontrar esforços no sentido de explicitar os fenômenos musicais situando-os numa dimensão cultural e social da produção humana. Esses esforços, válidos e inovadores para a área, entretanto, ao contrário de satisfazerem algumas pretensões simplistas e utilitárias de resolver impasses e solucionar problemas de forma simples e rápida, vêm colocando à mostra, cada vez mais, a complexidade da realização musical em suas múltiplas manifestações e significações. Este fato, até certo ponto já esperado, envolve levar em conta a enorme diversidade de gêneros, funções, concepções, formas, práticas, valores e processos de produção e apropriação musicais, dificilmente abarcáveis por um só construto reflexivo.

Temos que a constatação da diversidade musical, e das inúmeras relações que as músicas travam com as sociedades pelo qual circulam, leva (pelo menos deveria levar) a uma tentativa de compreensão mais flexível, menos universalizante, de cada gênero específico, ou grupo de gêneros, ou linguagens, enfim, de manifestação, historicizando-os e regionalizando-os. Encaminha, outrossim, para a necessidade do recorte mais ou menos delineado, mais ou menos nítido, de cada um desses gêneros ou linguagens específicas, a ponto de poder-se observar mais minuciosamente as suas respectivas idiossincrasias, no que diz respeito às estratégias particulares de elaboração, transmissão e apropriação que cada universo musical sustenta num tempo e espaço delimitados e, por conseqüência, o que cada um leva para a interação com outros – observando também a forma como se dá essa economia de trocas entre gêneros e linguagens.

Espero que o olhar mais favorável para a diversidade musical que me esforcei em expor até agora possa estar, à esta altura do texto, um pouco mais nítido, muito embora eu tenha tentado mostrar a corporalidade musical em ação apenas num só tipo especial de manifestação: a música popular instrumental. Mesmo considerando imanente o

envolvimento do corpo (das marcas que o corpo desenha nos objetos e nos modos de expressão, e das próprias possibilidades dos músicos) nas atividades musicais de modo mais genérico, não me sinto autorizado a confirmar que a corporalidade se dá de forma idêntica em outros tipos de manifestação musical. Mais estudos teriam de ser feitos nesse sentido (o que provavelmente mostraria também a grande diversidade existente nas maneiras dos corpos marcarem seus objetos e atuarem nessas outras práticas musicais).

Ao observar mais atentamente o debate sobre a educação musical, é possível perceber, por um lado, a constatação (às vezes relutante) por parte de estudiosos e pesquisadores da impossibilidade de, com a posse do ferramental teórico mais comumente adotado (mais recentemente as terapias corporais para as questões do corpo, e a psicologia cognitivista, com destaque para Jean Piaget, para as questões da educação e desenvolvimento) darem conta de tamanha diferenciação de manifestações musicais em todos os diferentes tipos particulares de concepção, apropriação e atividades que elas supõem e manifestam¹. Por outro lado é possível supor, num exercício livre de adivinhação, o constrangimento que esses mesmos pesquisadores, oriundos de outras linhagens teóricas menos propensas a considerar a diversidade mais profundamente, experimentam ao constatarem que muitas vezes suas pesquisas se encaminham involuntariamente para “becos sem saída”, praticamente obrigando a confirmação da impossibilidade de uma unificação da música numa categoria única, universal e absoluta, como se cultivou até pouco tempo atrás (a Música com “m” maiúsculo, ou a tão afamada “linguagem universal” e outros termos ou expressões semelhantes). Em outras palavras, a despeito de se constatar a incrível diferenciação de mundos musicais, por vezes inconciliáveis, instituídos dentro de uma mesma área cultural, o movimento reflexivo educacional hegemônico parece ainda

¹ As diferenças radicais de concepção e atuação musicais não precisam ser procuradas muito longe, naquelas civilizações exóticas de partes distantes do nosso mundo (nos esquimós ou nos pigmeus africanos, por exemplo). Elas podem ser constatadas aqui mesmo, próximas, dentro do samba ou do *rock*, em que muitas vezes um músico ligado a um subgênero não compreende, não consegue avaliar e não toca a contento um outro subgênero aparentemente próximo (como por exemplo, partido alto e bossa nova ou *trash metal* e *rockabilly*).

querer procurar por uma nova dimensão dentro da qual a totalidade musical ainda possa ser concebida sem maiores problemas.

Apenas como um exemplo recente, cito uma passagem de Cristina Tourinho que, no meu entender, ilustra a busca dessa mais ampla dimensão musical unificadora descrita acima:

As aulas do Imiv [Iniciação Musical com Introdução ao Violão, projeto da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia] oferecem aos alunos um repertório sem rótulo e sem pressa (não é “clássica” nem “erudita” e, muito menos, “popular”). *É música, simplesmente, valorada em seus aspectos mais intrínsecos*, cujos conceitos teóricos vão sendo apresentados depois de vivenciados e, muitas vezes, de maneira implícita e silenciosa (Tourinho, 2003, p.80, grifos meus).

Contrariando, num certo sentido, o estudo e a crítica relevantes que a autora realiza sobre a educação musical nesse mesmo texto, pode-se notar, num movimento sob o meu ponto de vista antagônico, o esforço em não rotular as músicas com as quais se ensina o instrumento nesse curso; pelo menos em não estimular nos alunos a preocupação em rotulá-las. Agora, se a intenção é valorar as músicas “em seus aspectos mais intrínsecos”, haveria lugar para a conjunção de todas elas (popular, erudita, clássica) num só grupo? Será que todos esses gêneros nomeados pela autora possuem realmente algo *intrínseco* que os unifique a ponto de não precisarmos ter nenhum tipo de preocupação em separá-los em gêneros diferenciados? A resposta talvez não possa ser dada com segurança. É quase certo que pelos menos esses gêneros citados pela autora mantenham algum núcleo de concepção e procedimentos em comum. Realmente, se pensarmos em música clássica e erudita (termos muitas vezes usados como sinônimos), poderíamos até tentar utilizar pressupostos únicos, visto que ambas são oriundas de uma mesma situação sócio-histórica, e até mesmo de uma mesma situação de prática e produção musical da Europa dos séculos passados. Entretanto, ao lembrarmos das palavras de Harnoncourt transcritas na primeira parte do trabalho², podemos nos dar conta de que nem mesmo a chamada música erudita fica imune das diferenças de compreensão e procedimento presentes nos seus vários gêneros

delimitados por épocas e regiões. As práticas e concepções neste caso poderiam ser equiparadas apenas num nível superficial (inicial?). Quanto à inclusão da música popular, é possível numerar mais algumas ressalvas: até que ponto a música popular se deixa influir pelos valores eruditos? Até que ponto ela nutre e se expande com esse contato (a ponto de disputar com a outra o local privilegiado de expressão máxima musical brasileira, por exemplo), e até que ponto ela se desfigura? São questões que não foram colocadas na descrição da elaboração do curso que a autora descreve. Tampouco são abertamente e freqüentemente discutidas pelos educadores musicais.

Apesar de tudo, a partir de um conhecimento prático das estratégias de ensino de música, é possível inferir que a prática proposta pelo projeto do curso Imiv tem grande chance de resultar em êxito³. O fato de se estabelecer um ponto de vista musical, a partir de um tipo de prática específica, oriunda de um gênero musical também específico, não impede (no meu entender favorece) o entendimento de outros gêneros de música. Talvez até mesmo favoreça as execuções de outros tipos variados de música⁴. Mesmo sendo teoricamente interpretado de uma outra forma, alguns indícios do texto de Tourinho levam a crer que a sua prática pode atingir o objetivo de estabilizar um modo particular de visão musical, modos de significar as realizações musicais próprias e alheias, que propicie aos alunos algumas bases referenciais que lhes permitam adentrar ativamente na trama dos enunciados musicais. Em outras palavras, permita-lhes dialogar *com, sobre e através da* música.

No que diz respeito à música popular – aqui incluindo a música popular de elite (MPB, bossa nova, instrumental etc.), as manifestações musicais mais tradicionais do folclore brasileiro, as músicas veiculadas pelas rádios e TVs, as ditas “comerciais” (é provável que exemplos dos três tipos sejam contemplados pelo curso) –, é possível

² Ver a citação da p. 11.

³ Estou levando em conta, como “êxito”, o objetivo mais comum, adotado não somente por esse curso descrito pela autora, de fazer dos participantes pessoas aptas a se expressarem musicalmente com seus instrumentos, ou seja, nos variados níveis em que isso é possível e reconhecível, tocar algumas músicas no violão.

considerar que ela partilha com a música erudita alguns valores em comum, certamente decorrentes dos vários pontos de contato que as duas áreas mantêm entre si. Dentre vários, o ensino tradicional dos instrumentos, pelo qual muitos músicos populares tiveram que passar⁵ e através do qual devem ter absorvido referências que se tornaram comuns – ensino, diga-se, que focou por muito tempo a realização apenas do repertório erudito europeu –; e a constante migração dos instrumentistas de uma área à outra⁶.

Mas essa correspondência não se dá de modo tão simples. Ao pensarmos também na música popular como uma área ampla e indistinta, do mesmo modo como normalmente se pensa em música erudita, enfrentamos o mesmo perigo de uniformizar uma miríade de manifestações que talvez nem mesmo vistas de uma distância muito grande possam ser colocados numa mesma categoria. Dentre os vários gêneros de música popular, talvez alguns deles se aproximem mais dos valores sustentados por alguns gêneros eruditos. Fatores como riqueza harmônica, criatividade melódica, relação melodia e harmonia, diversidade sonora de arranjos, tipo de trabalho com o material sonoro (variação, desenvolvimento, inversão, arquitetura complexa, dentre muitos outros), reorganização significativa de padrões ou uso inusitado de recursos raros, podem ser, e provavelmente o são, compartilhados por certos músicos das duas áreas. A dificuldade maior, no meu entender, é estabelecer os modos como esses fatores, de caráter musical mais geral, são trabalhados em cada gênero específico; qual o peso significativo que eles guardam em cada realização; qual a importância de cada procedimento em cada situação; qual a configuração particular que eles tomam a cada aparição. Enfim, como certos elementos significativos se caracterizam dentro de cada gênero musical. Certamente não será de modo idêntico⁷.

⁴ Irei discutir mais profundamente esse ponto um pouco mais à frente.

⁵ Como os cinco músicos analisados na parte 3.

⁶ Exemplos dessa migração podem ser encontrados desde o final do século 19 até os dias atuais. Ver Tinhorão (1998) e Tatit (2004), principalmente a parte Leitura Geral, p.19-110.

⁷ Talvez seja suficiente exemplificar as condições particulares em que música popular e erudita organizam as vezes um mesmo material sonoro, citando as diversas dificuldades que a análise harmônica funcional tradicional, usada freqüentemente na música erudita, tem em descrever as harmonias do *jazz*; ou ainda as dificuldades que a escrita musical tradicional tem em registrar as manifestações musicais indígenas.

São várias as propostas de ensino que demonstram preocupações semelhantes de buscar uma área comum, generalizada, que serviria como base de um procedimento mais geral de ensino de música. Na mesma publicação da citação acima, temos uma outra autora, Cecília Cavallieri França, que propõe um ensino baseado no caráter simbólico e expressivo da linguagem musical⁸. Ela tenta, assim, de uma forma muito bem elaborada, desviar sua proposta do processo de “fragmentação e redução da música aos seus elementos materiais” (França, 2003, p.53), no qual os programas de ensino de música freqüentemente se fixam. Aqui também notamos o esforço em propor caminhos diferenciados de formação e contato dos alunos com a música, tentando aproximá-los o mais possível do mundo cultural no qual estão imersos. Curiosamente, através da descrição que a autora faz das propostas de atividades com os materiais musicais por parte dos alunos, novamente é possível inferir um esforço, ainda que sutil, de homogeneização do modo de conceber e trabalhar a música, levando em conta uma suposta coincidência entre os processos propostos de manipulação de tempo (curto e longo, p.54), de linhas melódicas (teclas e temas, p.56), ritmos (padrões rítmicos, p.58) alturas (semitons, p.59), e os modos de considerar o trabalho criativo em música (neste caso, derivados dos processos composicionais da música erudita, em particular a vanguarda atonal da segunda metade do século XX⁹) que ampliam, sem dúvida, as possibilidades de manuseio musical, a partir de uma visão que permite a decomposição dos enunciados musicais significativos em elementos menores, variáveis em si mesmos e permutáveis entre si. Em suma, uma concepção caracteristicamente erudita das músicas.

Estes exemplos e alguns outros¹⁰ ilustram o esforço amplo de atualização conceitual e de reformulação das ações educacionais que ocorre atualmente na dimensão universitária. Certos empreendimentos reflexivos, constituídos a partir de outras vias diferentes das

⁸ “...a música oferece uma variedade de objetos simbólicos de pensamento. São janelas que podem expandir nosso universo interior e refinar nossa percepção crítica do universo que nos rodeia.” (França, 2003, p.49)

⁹ Remeto ao trabalho de Sílvia Schroeder (2005), principalmente o capítulo 4 – A nova pedagogia musical: bases teóricas e filosóficas, p.104-120.

¹⁰ Podem ser encontrados em abundância principalmente nas publicações da Associação Brasileira de Educação Musical (Abem), na série de revistas Permusi (Revista de Performance Musical do curso de Pós-graduação da Universidade Federal de Minas Gerais) e Violão Intercâmbio (revista de divulgação), além dos

minhas, chegam a conclusões muito semelhantes às que formulei a partir da corporalidade musical. Um deles, que considero de maior ressonância com meu trabalho, relata a seguinte consideração:

(...) entendemos que o músico profissional, além de encontrar no mundo do trabalho uma grande diversidade de campos de atuação, irá se deparar com diversos contextos musicais onde o repertório será um fator determinante na avaliação de suas competências. Isso quer dizer que a competência de um músico poderá ser avaliada de formas distintas, dependendo do contexto onde ele vai atuar.[...] Essa questão se reflete na educação musical. No caso do ensino musical, a escolha do repertório influencia diretamente a aprendizagem. Na aprendizagem de um instrumento, por exemplo, dependendo do repertório adotado pelo professor, podemos ter situações de aprendizagem diversas e até mesmo antagônicas. O que é considerado “certo” em determinado contexto musical pode ser considerado “errado” ou inadequado em outro: seja a postura de um violonista ao tocar seu instrumento, a embocadura de um flautista, a emissão sonora de um cantor, a articulação de um fraseado (Requião, 2002, p.61).

A autora tenta demonstrar, a partir de entrevistas com músicos profissionais, a enorme distância que separa algumas práticas educacionais em música – notadamente a formação dos músicos – das competências e saberes exigidos pela vida profissional que esses mesmos alunos enfrentam depois de formados. Ela faz uma avaliação das atividades profissionais aos quais os músicos formados ficam sujeitos:

...as funções mais exercidas por eles [alunos formados pelo Instituto Villa-Lobos da UNIRIO] são, nesta ordem: professor, regente de coro, instrumentista, cantor, preparador vocal, operador técnico de áudio, produtor, editor de partituras (transcrição e digitalização eletrônica) e compositor de trilhas musicais. As instituições nas quais atuam com maior frequência são: escolas de música, teatro, estúdio de ensaio, estúdio de gravação, bares e casas noturnas, clubes, igrejas e televisão (Requião, 2002, p.61)¹¹.

E ela também se preocupa com o repertório, ou seja, com os gêneros musicais implicados em cada uma dessas diversas atividades (ela mesma enumera: erudito, popular,

anais de congressos e das pesquisas de pós-graduação publicadas em forma de livros relacionados na bibliografia.

choro, samba de raiz, clássico, *rock*, sacro, MPB, *blues*, evangélico, barroco, ópera, balé, concerto, música de mídia, pagode, *fusion*, *funk*, *jazz*, *godspel*, modernos russos, música instrumental, bossa nova, *soul music*, pop latino, músicas próprias, folclore e renascentista¹¹). Por meio de uma outra via, e sustentando outros argumentos, a autora acabou demonstrando uma mesma preocupação que eu tentei demonstrar com a corporalidade musical: a existência de áreas de atividades e de concepções musicais distintas e estabelecidas, que, no entanto, mantêm-se em contato. Áreas que, no meu entender, só muito superficialmente são consideradas pelas propostas educacionais de modo geral, como os exemplos antes citados.

Através da noção da corporalidade musical e suas implicações, considero ser possível uma observação ainda mais minuciosa no que diz respeito à educação musical sob as condições de diversidade descritas acima por Luciana Requião. É preciso inserir, nesta conjuntura bastante complexa, outro fator de tensão que é a corporalidade, somando-o aos ideários educacionais (que normalmente divulgam um modelo ideal e idealizado de músico, talvez não tão possível de ser garantido sob algumas condições culturais e sociais específicas) e às exigências de perfis profissionais bastante definidos, estabelecidas nas várias áreas de atividades musicais espalhadas pela sociedade. Ou seja, mesmo que seja necessário definir, numa proposta educacional, um objetivo atrelado a uma atividade profissional específica, e os gêneros a ela relacionados, deve-se quase que obrigatoriamente levar em conta as possibilidades corporais dos candidatos a esse processo¹². Assim, talvez fosse possível tentar contrapor o que é possível realizar e o que é desejável (principalmente pelo aluno) em matéria de desenvolvimento musical do aluno. Uma proposta educacional alinhada à situação de diversidade de linguagens e gêneros musicais poderia, mais do que

¹¹ Os dados desta citação foram obtidos pela autora através de Travassos, Elizabeth. Vocações musicais e trajetórias sociais de estudantes de música: o caso do Instituto Villa-Lobos da UNIRIO. *Cadernos do III Colóquio de Pós-Graduação da UNIRIO*, Rio de Janeiro, IVL/UNIRIO, 1999.

¹² É necessário reforçar que as possibilidades estritamente corporais de realização musical dos alunos, facilidades e dificuldades, podem ser, até certo ponto, observadas e avaliadas pelos professores (evidentemente aqueles atentos para isso) através de um contato mais extenso e minucioso com os alunos, tanto nas situações de aula quanto fora dela (quando houver oportunidade do professor observar o aluno

auxiliar a escolha de instrumentos que se adaptem a certos gêneros familiares ou escolhidos pelos alunos, orientar a escolha também de uma função musical específica (entre muitas outras: acompanhamento de base, acompanhamento ornamental, instrumento solista, instrumento de contra-canto) existentes em cada gênero e, por consequência uma provável posição dentro do grupo (compositor, arranjador, organizador musical ou produtor, “catalisador de palco” – geralmente exercido pelo cantor ou instrumentista solista, chamado também muitas vezes de “frente de palco” –, entre muitas outras).

As possibilidades corporais, tanto as estritamente instrumentais (relativas às técnicas de execução) quanto as de compreensão (conhecimentos técnicos, impulso para criação, tendência à liderança etc.), acabam também por ser desenvolvidas e assumidas no corpo-a-corpo dos músicos com as situações particulares de atividades e de formação a que se submetem durante a vida. As tomadas de posição dentro das atividades musicais dependem de vários fatores, dentre os quais se encontram as características, sejam elas favoráveis ou não, de cada músico/indivíduo em particular. Dentro deste panorama ampliado, tendemos a considerar a função do professor de música complicada demais. Mas a situação também não é tão caótica assim, pelo menos não a ponto de impossibilitar a atividade de ensino. Não acredito que o quadro desenhado deva sobrecarregar ainda mais os professores quanto à responsabilidade que eles já possuem pelo fracasso ou sucesso dos seus alunos. Ainda que eu ainda não tenha estruturado uma proposta de ação educacional a partir da noção de corporalidade musical (esta é uma pretensão para depois do término deste trabalho), suponho ser possível refletir, nos mesmos termos que a dos músicos, a situação também dos professores. Quero dizer, na condição do professor ser alguém que adquiriu uma habilidade musical determinada, dentro de uma linguagem musical específica, que envolve alguns gêneros musicais também determinados, que o permitiu assumir uma posição artístico educacional específica e que, conquanto fiquem claras suas habilidades, preferências e limitações, permite que ele exerça uma função importante, e talvez

tocando em grupos, ensaiando na garagem ou outras situações de execução independentes das aulas). A elaboração desse tipo de observação é quase sempre longo e contínuo.

imprescindível, naquilo que é mais capaz de realizar: a educação *através* de um gênero de manifestação determinado.

Desse modo, o professor poderia adquirir uma maior consciência da amplitude e abrangência de seu trabalho e redimensioná-las, através da constatação da sua própria configuração corporal musical (de onde veio, o que faz e no que acredita). Cabe a ele, no meu entender, a avaliação honesta e constante de todo o percurso educacional dos alunos com os quais se envolva. Honesta no sentido de tentar conhecer e levar em conta os desejos, as limitações, as expectativas e possibilidades corporais (no sentido amplo) de cada participante do processo educacional (os alunos e o próprio professor), informações através das quais ele pode balizar as reais contribuições que pode ou não oferecer para o desenvolvimento musical dos alunos numa ou noutra direção, seja na formação do músico ou do ouvinte, seja no trabalho de estabelecer um vínculo mais sólido entre seus alunos e as músicas que eles tocam. No meu entender, todo esse processo vale tanto para o trabalho em escolas de música quanto para as escolas regulares de educação básica.

Nesse sentido, o conhecimento dos modos de produção e circulação musical, as formas como a música acontece, transita e significa para uma sociedade (ou pelo menos para parte dela), se tornam ferramentas indispensáveis na elaboração de quaisquer propostas educativas em música, estejam ou não mais distanciadas em relação ao sistema de ensino musical hegemônico¹³. A aproximação entre as considerações e atividades dos próprios músicos com as considerações e atividades educacionais podem apontar caminhos que, ao contrário de apenas prepararem os indivíduos para uma futura colocação profissional (alerta feito por parte dos educadores adeptos da teoria crítica, desenvolvida pela escola de Frankfurt, aos processos educacionais capitalistas¹⁴), podem permitir um

¹³ Pretendo, com esta expressão “ensino musical hegemônico”, diferenciar os processos mais próximos da *instrução* técnica musical dos processos mais próximos de uma *formação* musical mais ampliada, destinada também à compreensão das linguagens e gêneros musicais. O primeiro ainda hegemônico no ensino da música (como comprovam Requião 2002, Pellanda 2004, França 2003, Tourinho 2003, Arroyo 2001, Freire 2001, entre outros) tendo como objetivos principais, quase exclusivos, o ensino e desenvolvimento das habilidades instrumentais e de leitura de partituras (como atesta principalmente Penna 2003 e 2004).

¹⁴ Ver Zuin, Pucci e Ramos-de-Oliveira (orgs.) 2004.

posicionamento mais crítico, e talvez emancipador, desses mesmos indivíduos com relação ao próprio circuito de trocas culturais e musicais vigentes, dos quais eles provavelmente já participam como apreciadores e, futuramente, talvez venham a fazer parte como produtores. Quanto a isso, talvez seja bom nos determos mais um pouco.

Atualmente não há muitos argumentos que refutem a íntima ligação entre os processos educacionais e os processos sociais aos quais pertencem. István Mészáros coloca isto textualmente:

Poucos negariam hoje que os processos educacionais e os processos sociais mais abrangentes de reprodução estão intimamente ligados. Conseqüentemente, uma reformulação significativa da educação é inconcebível sem a correspondente transformação do quadro social no qual as práticas educacionais da sociedade devem cumprir as suas vitais e historicamente importantes funções de mudança (Mészáros, 2005, p.25).

Esta constatação coincide também com a de Pierre Bourdieu, que, falando resumidamente, constatou, através de extensa pesquisa, o papel principal das instituições de ensino: a reprodução das disposições de valores e hierarquias provindas de uma certa camada, a dominante, da sociedade¹⁵. Para nós interessa a constatação do fato de algumas práticas pedagógicas musicais terem se distanciado dos processos de produção culturais da música. Este afastamento se impõe como uma primeira lacuna a ser transposta pelos educadores, ao menos se se deseja tentar atualizar o processo de ensino de música frente a novas demandas culturais e sociais. Usei propositadamente o termo “atualizar” por concordar com Mészáros, quando afirma ser muito difícil um processo pedagógico como este, que sustenta um grau avançado de independência (ou isolamento) em relação aos processos culturais de produção musical, se mostrar revolucionário. Em termos de contestação, um sistema educacional independente, ou seja, que não conhece profundamente o sistema ideológico que pretende combater, não poderia se mostrar muito eficiente no combate contra esses esquemas ideológicos dos quais tenta se isolar e que, mesmo a contragosto, pode acabar sustentando pelo afastamento.

Inúmeras pesquisas¹⁶ constataam a predominância de um só tipo de visão musical nos vários organismos e instituições que se propõem a ensinar música (escolas especializadas, conservatórios, instituições de ensino superior de música etc.), e que se irradiam para os professores particulares de música – que geralmente estudam nessas instituições e acabam contaminando até mesmo as atividades musicais das escolas regulares de educação básica onde muitas vezes vão dar aulas. Esta visão única se origina de um modo de produção e concepção específico que se constituiu a partir das práticas da música erudita européia dos séculos XVIII e XIX (no mundo musical, se equipara ao que Bourdieu denomina de cultura erudita¹⁷). Em contrapartida, atualmente é grande o número de propostas que tentam redirecionar o ensino musical, por exemplo, encaminhando-o para atividades de caráter mais oral, contrapondo-as ao caráter escritural proveniente da música erudita¹⁸. A apreciação musical também parece ser constantemente sugerida como proposta de desenvolvimento da compreensão musical, para além da fase técnica instrumental. Para isso busca-se ajuda em alguns modos de transmissão tradicionais, orais, utilizados pelos mestres de música associados a certas manifestações populares (como mestres de bateria de escolas de samba, violeiros moradores da zona rural, jongueiros, congadeiros, mestres de maracatu etc.).

Ainda que esta seja uma saída propositiva que leve em conta a existência da diversidade de gêneros e linguagens musicais, é preciso observar com muito cuidado até que ponto o auxílio de procedimentos oriundos de uma cultura dominada perante o mundo musical predominantemente escolar está modificando a visão “esclarecida” do músico escolado. Até que ponto este não seria, nas palavras de Mészáros, mais um procedimento de *correção* do que de reformulação efetiva.

¹⁵ Ver Nogueira e Catani (orgs.) 1998 e Bourdieu e Passeron 1975.

¹⁶ Como exemplo, todas as citadas até agora (Arroyo 2001, França 2003, Freire 2001, Freitas 2003, Lage 2002, Martins 2003, Pederiva 2003, Pellanda 2004, Penna 2004 e 2004 etc.).

¹⁷ Ver Bourdieu, 1999, principalmente Sistemas de ensino e sistemas de pensamento (p.203-230) e Reprodução cultural e reprodução social (p.295-336).

¹⁸ Isto pode ser constatado, por exemplo, nas várias publicações da revista Abem.

As mudanças sob tais limitações [mudanças que não levem em conta a necessidade de se alterar todo o quadro social e não apenas algumas de suas partes, como a educação, por exemplo], apriorísticas e prejudicadas, são admissíveis apenas com o único e legítimo objetivo de *corrigir* algum detalhe defeituoso da ordem estabelecida, de forma que sejam mantidas intactas as determinações estruturais fundamentais da sociedade como um todo, em conformidade com as exigências inalteráveis da *lógica global* de um determinado sistema de reprodução (Mészáros, 2005, p.25, grifos do autor).

Tentarei explicar melhor. Vejamos a seguinte citação:

Essa é a proposta que trago para discutir com vocês: pensarmos juntos em estratégias para enfrentarmos a crise existencial criada por essa cultura do esfacelamento: o resgate da ação humana, das emoções e o papel da arte para construirmos um mundo melhor (Pellanda 2004, p.14).

A autora afirma ainda, um pouco antes, que “a vida, como sugeriu Nietzsche, precisa ser vivida como uma obra de arte” (Pellanda, 2004, p.14). Frente a afirmações tão entusiasmadas quanto estas, começo a pensar se a arte estaria realmente imune à “cultura do esfacelamento” (em suma, apenas um outro nome que ela sugere para a ideologia capitalista). Há que se desconfiar um pouco das convicções que asseveram a arte como a grande panacéia da humanidade desumanizada pelo ideal do capitalismo, completamente protegida das incursões político ideológicas. Afinal, como nos alerta Mészáros, o próprio sistema capitalista tolera (e mais do que isso, necessita) as “revoluções” parciais que corrijam seus desvios circunstanciais para que, ao fim e ao cabo, se mantenha firme e renovado.

A razão para o fracasso de todos os esforços anteriores, e que se destinavam a instituir grandes mudanças na sociedade por meio de reformas educacionais lúcidas, reconciliadas com o ponto de vista do capital, consistia – e ainda consiste – no fato de as determinações fundamentais do sistema do capital serem *irreformáveis*. [...] Limitar uma mudança educacional radial às margens corretivas interesseiras do capital significa abandonar de uma só vez, conscientemente ou não, o objetivo de uma transformação social qualitativa. Do mesmo modo, contudo, procurar margens de *reforma sistêmica* na própria estrutura do sistema do capital é uma *contradição em termos*. É por isso que é necessário *romper com a lógica do capital* se quisermos contemplar a criação de uma alternativa educacional significativamente diferente (Mészáros, 2005, p.27, grifos do autor).

No que tange à educação musical, tentando observá-la por este prisma esboçado acima, temos que muitas das propostas educacionais se encaminham para mudanças talvez mais tendentes a correções circunstanciais de rumo, dentro de um mesmo ideário já consolidado no meio musical, do que para alterações mais radicais, como a quebra da *lógica* hegemônica. Talvez seja possível e necessário começar a desconsiderar a música como a verdadeira salvadora da humanidade, o último ambiente onde os últimos resquícios de sensibilidade e plenitude humanas ainda se alojam (extensão que pode ser feita para o reino artístico como um todo). Talvez nós apenas consigamos perceber, dentro do universo da música, algumas indicações que tenderiam a mostrar um outro tipo de sensibilidade e de atitude existencial atreladas a algumas manifestações musicais específicas, e de um modo nem tão direto assim. Pensar a música como um todo indistinto, se não na aparência, o que é pior, na sua essência, nos deixa apenas com duas opções radicais: ou a música é boa (“do bem” como se diz na gíria) ou é má (“do mal”). Não nos sobra outra alternativa. A parte ruim é que, ao se descobrir qualquer ligação mais forte de qualquer manifestação artístico-musical com qualquer ideologia política demonizada pela opinião hegemônica vigente, veríamos *toda* a música demonizada. Uma saída estratégica para a ocorrência deste tipo de fenômeno é a obrigatória absolvição da música “endemoniada” pelo seu lado estritamente estético. Ou, no mínimo, identificando o aproveitamento oportuno da ingenuidade dos músicos em favor de uma causa destrutiva (o que algumas vezes pode mesmo acontecer¹⁹).

Observando os fenômenos musicais com maior acuidade, tentando vinculá-los às suas fronteiras culturais, tentando comparar seus ideários artísticos aos ideários existenciais e políticos vigentes no mesmo tempo e espaço, enfim, levando em conta a diversidade de tipos e concepções musicais e suas possibilidades de atrelamento ou não a propostas políticas benéficas ou destrutivas, é possível identificar e até mesmo escapar da dicotomia simplista da boa ou má música, que tanto vemos implicada nas críticas, reflexões e

¹⁹ Um caso exemplar dessa discussão pode ser acompanhado na discussão entre Daniel Barenboim e Edward W. Said sobre Wagner e o nazismo, no livro *Paralelos e paradoxos*, principalmente no trecho nº4 (p.90-118) e nos textos finais *Alemães, judeus e música*, por Daniel Barenboim (p.171-176) e *Barenboim e o tabu Wagner*, por Edward W. Said (p.177-186).

propostas educacionais musicais. Julgo podermos dar um passo importante na direção do redimensionamento da participação da música no jogo político de trocas simbólicas.

Voltando um pouco para a questão da diversidade de gêneros e linguagens que povoam as culturas dentro das quais a instrução e educação musicais se dão, observo com certa apreensão que a inclusão dessa preocupação fundamental dentro de muitas propostas educacionais atuais se limitam a constatá-la apenas sob o ponto de vista dos alunos. Num movimento mais ou menos sutil de objetivação, muitos educadores aludem às diversas maneiras de fazer e compreender a música como forma de “enriquecer” ou “ampliar” o conhecimento, a relação com a música, de seus alunos. Talvez, com o exemplo a seguir, seja possível compreender melhor o que quero dizer:

Defendo uma educação musical que contribua para a expansão – em alcance e qualidade – da experiência artística e cultural de nossos alunos, cabe adotar uma concepção ampla de música que, suplantando a oposição entre popular e erudito, procure apreender todas as manifestações musicais como significativas – evitando, portanto, deslegitimar a música do outro através da imposição de uma única visão (Penna, 2003, p.77).

Talvez seja possível notar nesse pequeno trecho acima, a despeito de uma proposta democrática e absolutamente não-preconceituosa em relação à diversidade musical que embala os escritos da autora, a presunção de que os professores de música possam orientar tranqüilamente a apreensão de “todas as manifestações musicais como significativas” por parte dos alunos. A pergunta que paira sobre esse tipo de afirmação é: seria possível neutralizar os valores musicais entranhados nas várias concepções de música? Quaisquer que sejam essas concepções, com toda certeza elas instituem certos padrões de qualidade que organizam hierarquias de valores. A dúvida que fica é se esses mesmos valores, *incorporados* pelos próprios professores, podem ser ignorados, de modo que se possa igualar “todas as manifestações musicais” sob o manto de um termo inclusivo, amplo, e ao mesmo tempo impreciso e volátil como “significação”. O que eu quero dizer é que talvez não se possa *realmente* tomarmos todas as manifestações musicais como significativas. Pelo menos num âmbito diferente de uma meta idealista. Como desvincular a significação da valorização, e por conseqüência vincular a compreensão à aceitação (*significação* pode

significar inteligível), é a questão que fica em aberto – uma outra versão da mesma dúvida poderia ser posta assim: como aceitar “tudo” sem destruir o modo de compreensão necessário à aceitação? (tal qual: será possível falar todas as línguas antes de falar alguma? Será possível falar *mesmo* todas as línguas?) Um pouco mais à frente, no mesmo texto, Maura Penna observa, com relação às músicas vinculadas pelas mídias:

As propostas [dos Parâmetros Curriculares Nacionais para Arte] para as 5ª à 8ª séries do ensino fundamental, especialmente, busca [sic] uma educação musical que tome como ponto de partida a vivência do aluno, sua relação com a música popular e com a indústria cultural, buscando ampliar o alcance e a qualidade de sua experiência estético-musical (Penna, 2003, p.78).

De certo modo, fazendo uso do alerta de Mészáros, é possível argumentar que estamos ampliando, com uma proposta de nível nacional, não só o alcance e a qualidade (*qual* qualidade e para que *tipo* de alcance?) da experiência musical dos indivíduos mas também, e principalmente, ampliando o alcance do sistema de reprodução que tentamos combater, fornecendo a ele as chaves para se corrigir, as armas para se defender. Vejam bem: qual seria o padrão de “qualidade” que ampliaríamos incluindo manifestações musicais populares e da indústria cultural, ou mesmo étnicas de outras culturas (ou das nossas próprias) nas nossas aulas de música? Alguns trabalhos de pesquisa, como o de França (2003), respondem a essa pergunta com uma proposta que se configura como um processo de homogeneização do modo de apropriação da diversidade musical. Afinal todas as músicas lidam com o som, com movimentos de notas (grave, agudo, médio), com rítmicas diversas, com instrumentos, com arquitetura etc. Aqui fica no ar uma outra questão: mas será possível fazermos diferente? Seria possível que um professor de música conseguisse incorporar vários modos de apropriação, oriundos de cada gênero musical que ele usasse nas suas aulas, para com eles poder ampliar o alcance e qualidade da experiência estética de seus alunos?

É evidente que eu, propositadamente, exagerei nas inferências. O que Maura Penna deve querer dizer com “ampliar alcance e qualidade da experiência estética”, embora ela

não explicita o que isso significa²⁰, se situa mais na ordem da ampliação da visão, e não propriamente na da *mudança* dos modos de apropriação. A proposta fica um pouco mais complexa quando pensamos na interlocução dos modos de apropriação, ou seja, entre o que o professor de música concebe por música (e todos desdobramentos consequentes) e o que seus alunos provavelmente concebem. Um *locus* de visão musical, como acho necessário que os professores de música tenham bastante definido, não implica necessariamente em restrição na compreensão de gêneros ou de linguagens diferentes. É possível, portanto, ampliar o alcance da compreensão musical sem, contudo, que isso implique em *alteração* do modo de apropriação. A vivência com esta realidade múltipla musical e a coragem de trabalhar com ela é, no meu entender, o papel fundamental que o professor de música pode desempenhar numa situação social complexa como a que quase sempre enfrentamos atualmente nas escolas. Esse processo acaba por alterar (quer dizer *ampliar*), no mínimo, a tolerância dos professores em relação a outros modos de ouvir, sentir e gostar das músicas, trazidos por seus alunos; e também de produzi-las.

Há, evidentemente, uma forte e inegável resistência dos educadores em não jogar fora o custoso aprendizado musical (que tem como processo central de compreensão, dentre outros, a possibilidade da decomposição dos fenômenos musicais em elementos básicos, que podem ser variados, desenvolvidos, invertidos e reorganizados dentro de certas estruturas que permitem esses movimentos de recolocação sem muita perda de significação) que aparentemente permite dar conta não somente de todas as manifestações musicais existentes, mas também de todas as manifestações sonoras audíveis (é possível fazer análises musicais do canto dos pássaros, por exemplo²¹). E este não é o problema central. O fato de nos firmarmos no nosso ponto de vista, ao contrário de ser prejudicial ou limitante, pode se mostrar positivo e libertador. O que me incomoda é o movimento

²⁰ Estou inferindo o que acho ser coerente com seu pensamento não apenas porque li muitos de seus trabalhos mas porque assisti algumas de suas palestras e tive a oportunidade de conversar pessoalmente com a autora no ano de 2005, durante a estadia dela em Campinas para um colóquio na Unicamp.

²¹ Para um maior aprofundamento dessa questão, ver Schaffer, 1991 e 2001, onde ele coloca curiosamente as habilidades auditivas dos músicos como as mais propícias à percepção e denúncia dos ambientes sonoros, que ele denomina “paisagens sonoras” (principalmente na Introdução, p.17-30). Ver também Fonterrada, 2004.

subcutâneo intrínseco, na minha opinião, em grande parte dos discursos educacionais sobre música que acaba por conservar um só modo determinado como padrão a ser expandido²². Vou relatar duas experiências pessoais, ocorridas já há algum tempo, mas que me mostraram, de modo muito marcante, a existência de outras concepções e “ouvidos” para a música, além de indicar, dentro de certos limites, o modo como funcionam.

Um ouvido sertanejo

A primeira aconteceu na realização de um trabalho de final de curso para a disciplina Música Industrializada, em que me ocorreu entrevistar um membro de uma dupla sertaneja muito famosa no interior do estado na época em que cursava o bacharelado em música na Unicamp. Isso aconteceu no ano de 1984 e o músico escolhido foi o cantor e compositor Poeta, da dupla Poeta e Trovador. Fui até a casa do músico, na época morava em Várzea Paulista, cidade próxima à Jundiaí, e lá procedi a entrevista. Qual não foi a minha surpresa ao constatar que, ao contrário do que suspeitava – que o músico sertanejo seria uma produção da indústria cultural da qual participava –, ele tinha uma compreensão bastante nítida da situação ambígua em que sua gravadora o colocava, além do conhecimento e respeito profundo pela tradição sertaneja (que ele chamava de “música de raiz”). Poeta colecionava discos de outras duplas, tanto tradicionais e consagradas quanto iniciantes e pouco conhecidas, e os analisava com muita minúcia e perspicácia.

Numa entrevista que durou praticamente um dia todo, Poeta mostrou os vários ritmos sertanejos tocados diferentemente em várias regiões do Brasil, inclusive as particularidades dos modos de tocar de vários violeiros que o gênero elegera como ícones, e as variações nesses modos, ocorridas com o desenvolvimento do estilo pessoal de cada um

²² Esta preocupação é partilhada com Queiroz: “No entanto, ainda prevalece a idéia de utilizarmos manifestações da cultura popular no ensino da música, de considerarmos o contexto cultural do aluno e de valorizarmos as músicas do seu cotidiano, dentre outras diretrizes que apontam nessa direção, não como alternativas para o desenvolvimento musical amplo, mas principalmente como perspectiva que traz no seu âmago a idéia de utilizar esses aspectos como ponto de partida para algo concebido como uma ‘formação musical adequada’. Uma formação pensada, na maioria das vezes, de forma restritiva, objetivando o desenvolvimento e o conhecimento de uma única vertente da música” (Queiroz, 2005, p.61).

deles (alguns implantaram modificações nos ritmos tradicionais por conta da inclusão de instrumentos elétricos, que exigiram uma outra distribuição de funções dentro do grupo que os acompanhava, como o entrevistado observou). Além de uma memória prodigiosa que incluía exemplos de versões de canções que ele não possuía em disco, mas que se lembrava das execuções em apresentações que assistiu quando jovem²³.

Em suma, Poeta me impressionou e emocionou com a dedicação e seriedade, surpreendentes para mim (este preconceito tenho orgulho de dizer que superei), que mantinha com sua atividade de músico. E tudo isso revestido por uma sincera modéstia que o impedia de expor as suas próprias composições como exemplos. Ele se considerava em débito artístico com os inúmeros ídolos que o estimulavam e o orientavam nas suas criações. Chegou a mencionar os esquemas que preparava para a gravação dos discos que fazia. Havia sempre uma certa ordem de ritmos nos seus discos (como numa suíte barroca) que, na experiente opinião dele, orientava um certo encadeamento emocional nos ouvintes (é certo que ele considerava o ouvinte familiarizado com esse universo sertanejo), temperado com pitadas de tradição (gravação de clássicos do gênero), homenagens aos ídolos e aos amigos músicos (geralmente em resposta a alguma homenagem recebida), nostalgia (músicas para lembrar da roça, dos entes queridos ausentes), empolgação (ritmos de dança, de festas tradicionais) e romantismo (músicas para “abraçar a parceira”)²⁴.

Um ouvido capoeirista

A segunda experiência marcante aconteceu durante o longo período em que toquei em aulas de dança junto a um respeitado mestre de capoeira, Mestre Antônio Ambrósio dos Santos. Além de exímio capoeirista, Mestre Antônio era também exímio “tocador de berimbau”, como ele se autodenominava²⁵. Durante esse período, vários fatos ocorreram

²³ Poeta lamentou não poder mais assistir as apresentações de outros músicos devido ao grande número de espetáculos que ele era obrigado a fazer por contrato. A ida aos espetáculos, segundo ele, o mantinha atualizado.

²⁴ A fita original com a entrevista completa foi doada no mesmo ano, a pedido do professor Walter Kraush, ao Departamento de Música da Unicamp.

²⁵ Um exemplo do receio típico de se considerar *músico* sem saber “ler música”.

que me serviram de indícios fortes de que uma outra forma de conceber e de ouvir música poderia se mostrar tão abrangente e completa quanto a minha. O curioso é que as situações de trabalho por vezes levava a nos colocar lado a lado, tocando tanto em aulas de capoeira, em que ele era o profundo conhecedor, como em aulas de técnica de dança moderna. Mestre Antônio tinha um senso muito apurado da diferença de campos de atividade em que transitava, e das posições que deveria assumir em cada situação específica. Quando tocávamos nas aulas de capoeira, era eu quem o acompanhava. Ele decidia quais toques e quais instrumentos deveriam ser tocados em cada momento da aula (curiosamente ele nunca sugeria que eu tocasse o berimbau nas aulas de capoeira – evidentemente eu sempre reconheci e respeitei a sua condição merecida de “mestre” – entretanto, nas outras aulas, ele me passava com satisfação o seu próprio berimbau para que eu pudesse tocar). Ao contrário, nas aulas de técnica moderna, era ele quem se calava e se submetia à minha orientação, colocando-se na posição de acompanhador, que me fora dada na situação anterior.

Nesse ambiente variado, mas nunca ambíguo, em que convivemos por mais de dez anos, foi possível aos poucos vislumbrar indícios do modo como Mestre Antônio compreendia as músicas que tocava e ouvia. E um dos traços que mais me chamou a atenção foi poder perceber como agia um músico não habituado à decomposição das músicas em elementos básicos, entre vários outros procedimentos para mim muito “naturais”. A simples mudança de andamento²⁶ de um ritmo qualquer (exigência presente em praticamente todas as aulas de técnica moderna de dança que tocávamos) para mais rápido ou mais lento implicava, para ele, a necessidade de mudança de música, e não apenas uma simples alteração num parâmetro flexível da estrutura musical.

Na capoeira, assim como em muitas outras manifestações populares, a música, o movimento, a vestimenta, as letras das canções e a situação particular em que ela se realiza fazem parte de um todo mais ou menos indissociável que se torna referência de ação e apreensão, estimulada pelas várias vias da memória (corporal, sinestésica, sonora, visual).

Com essa quantidade de evocações sensoriais, suponho que fosse mais difícil para ele decantar as partes desse todo completo e modificá-las sem a impressão de estar alterando a totalidade do resultado. Nós, músicos escolados, ao contrário, fazemos isso com mais facilidade por sermos, sob certos aspectos, forçados a absorver certas manifestações musicais já decompostas (ritmo, melodia, harmonia, andamento, instrumentação etc.). Reproduzir, por exemplo, um toque de berimbau nas teclas do piano, ou nas cordas do violão, não é para nós um ato tão inusitado, visto quase sempre sermos capazes de destrinchar o toque e recolher dele aquele elemento mais propício para a reprodução num outro instrumento (ou o esqueleto rítmico, ou a curva melódica, ou o padrão métrico etc.). Para Mestre Antônio, no entanto, sempre parecia algo surpreendente.

Outro traço marcante, e diferente entre nós, era a incrível quantidade de músicas que ele podia tocar e cantar de memória. Todo um sistema de formação dos mestres de capoeira, anos e anos de vivência e de imersão num ambiente vivo de dinâmico dos capoeiristas, provavelmente favorecem o desenvolvimento e fortalecimento de várias formas de memorização. Além do que, geralmente, a chave desencadeadora de tal prodígio mental, no caso do Mestre Antônio pelo menos, era sempre a associação imediata entre as canções e as situações pelas quais ele estava passando no momento. Qualquer acontecimento fortuito era motivo para que ele se lembrasse de algum canto ou verso que, imediatamente, o levava a um ritmo e dança específicos (mulher bonita passando por perto, escorregão na rua, animais de estimação etc.). Ao contrário disso, minha memória para novos ritmos ou canções dependia sempre de notação musical, e a chave disparadora da lembrança dessas novas músicas quase sempre se resumia ao formato rítmico, uma espécie de escrita mnemônica que me ajudava a associar tempos fortes e compassos específicos a sentidos frasais, ou outras “muletas” técnicas desse tipo (compasso ternário com o grave no segundo tempo, quaternário com primeiro tempo em pausa, binários compostos com acento no quinto tempo, e por aí vai).

²⁶ Podemos dizer que o andamento se refere à velocidade com que as músicas são tocadas.

Ainda um terceiro ponto importante a ressaltar é a profunda consciência que Mestre Antônio tinha dos vários gêneros musicais aparentados, provindos de um mesmo universo cultural, pelos quais transitava com comodidade. Em outras palavras, quando executava uma música qualquer de seu pleno domínio, por exemplo um samba de roda, suas improvisações, variações, desenvolvimentos e ornamentos, nessa situação, se diferenciavam das que fazia nos toques de capoeira, mesmo quando utilizava o mesmo instrumento nas duas situações. Isso me foi dando a noção de que cada um dos ritmos que executávamos pertencia a um gênero de manifestação específico que desenvolvia, na sua continuidade, modos especiais de articulação, ornamentação e variação. O músico do samba de roda, ao variar seu toque no atabaque, tende a diferenciá-lo radicalmente da variação que faria no toque alujá (da umbanda), por exemplo. Mestre Antônio me ensinou vários ritmos (quebra-prato, barra vento, batá) que, pela minha visão técnica, poderiam ser todos classificados como “binários compostos” e que, no entanto, mesmo quando tocados numa mesma velocidade, variavam em muito os meneios e articulações a ponto de não poderem ser confundidos nem mesmo por mim, não tão familiarizado com eles²⁷.

Esse tipo de sutileza musical, dentro de uma esfera determinada de manifestações, é muito diferente da percepção desenvolvida na formação de um músico que passa pela escola de música. Em primeiro lugar, os sistemas de classificação e de diferenciação, no primeiro caso, se mostram mais sutis e se originam de um outro universo de considerações, praticamente oposto ao modo técnico de analisar e compreender incorporado pelos músicos escolados. Enquanto que no papel, na escrita musical, e na mente analítica do músico escolado, esses ritmos que descrevi (quebra-prato, barra vento, batá e poderíamos incluir também o jongo) se mostram semelhantes, como binários compostos que são (a escrita esquemática desses ritmos é praticamente idêntica), na execução, na mente e no corpo do músico popular eles são tão distintos como, talvez sejam para nós, a valsa e o tango, por exemplo.

²⁷ Gostaria de enfatizar a minha dificuldade em tocá-los, que continua até hoje, embora agora talvez já possa reconhecê-los.

Estas foram duas das mais marcantes experiências nas quais pude ter contato com modos de conceber e se relacionar com música fortemente diferentes das minhas, embora dentro de gêneros familiares para mim. E, pelo convívio longo, inclusive posterior à entrevista que tive com o Poeta, pude constatar que não eram, de modo algum, visões parciais ou mesmo limitadas aos próprios guetos culturais aos quais pertenciam. Os dois músicos que citei avaliavam com muita propriedade e discernimento a produção musical de outros universos distantes dos deles, e com a qual mantivessem contato, desde a música popular brasileira até o *rock* internacional, do *jazz* até a música erudita, das músicas folclóricas de outras culturas distantes (como a dos pigmeus africanos) até a música *tecno* ou o *rap*. Por isso me convenci de que um ponto de vista musical sedimentado não limita a visão para outras manifestações diferentes providas de outras culturas. Assim como a minha, outras concepções de música permitem igualmente o movimento de reconhecimento, interpretação e valorização da diversidade. É evidente que as escolhas, o gosto pessoal, também devem variar de acordo com as satisfações ou frustrações que o indivíduo obtenha das manifestações distantes ou próximas do seu esquema de padrões de apreciação. Mestre Antônio e Poeta se emocionavam com canções absolutamente “neutras” para o meu gosto particular, entretanto o processo de valorização e de apropriação deve ter sido desenvolvido por eles de modo homólogo ao meu, embora conduzidos por e para sentidos completamente distintos.

São a essas questões que me reporto quando penso no processo educacional na música. E voltando à educação, volto mais uma vez a István Mészáros no trecho do livro em que se refere à história:

Em outras palavras, a dinâmica da história não é uma força externa misteriosa qualquer e sim uma intervenção de uma enorme multiplicidade de seres humanos no processo histórico real, na linha da “manutenção e/ou mudança” [...] Isso coloca em perspectiva as reivindicações elitistas de políticos autoneameados e educadores. Pois eles não podem mudar a seu bel-prazer a “concepção de mundo” da sua época, por mais que queiram fazê-lo, e por mais gigantesco que possa ser o aparelho de propaganda à sua disposição.[...] Por maior que seja, nenhuma *manipulação vinda de cima* pode transformar o imensamente complexo processo de modelagem da visão geral do mundo de nossos tempos – constituída por incontáveis concepções particulares na base de interesses hegemônicos alternativos objetivamente

irreconciliáveis, independentemente de quanto os indivíduos possam estar conscientes dos antagonismos estruturais subjacentes – num dispositivo *homogêneo e uniforme*, que funcione como um promotor *permanente* da lógica do capital (Mészáros, 2005, p.50-51, grifos do autor).

Toda produção musical existe como parte integrante do processo histórico. Ela igualmente se configura por “incontáveis concepções particulares na base de interesses hegemônicos alternativos objetivamente irreconciliáveis”, mas também, como qualquer processo de significação simbólica, vive na concretização fenomenológica dos sentidos decantados nas obras musicais e na rede de significados que elas ao mesmo tempo congregam e deflagram. Com essa infinita coleção de obras, representantes mais ou menos emblemáticas de uma infinidade de linguagens e gêneros musicais diferentes, talvez fosse possível imaginar um relevo educacional mais complexo, onde as músicas se configurassem conforme seus diversos modos significativos. Um quadro (evidentemente complicado de executar) em que certas cores correspondessem às linguagens, gêneros e estilos musicais determinados, e tivessem a propriedade de se matizar conforme os critérios de valor sustentados por cada um dele, e conforme a área e a compreensão específicas que despertassem. Provavelmente, assim, obteríamos alguns focos de cores mais ou menos definidos que conteriam pontos bem definidos, e de cores nítidas, correspondendo a gêneros específicos (a região de cor) e às músicas exemplares de cada gênero (os pontos de cor definida) que nos levasse a elaborar ações educacionais também específicas, voltadas a cada uma das cores.

O que quero enfatizar mais uma vez com essa imagem é que, por mais variáveis e individuais que possam ser as obras musicais, elas sempre se aproximam entre si e se agregam em gêneros, sob a égide dos quais as obras individuais se posicionam (mais ou menos inovadoras, mais ou menos conservadoras). Essas áreas coletivas intercambiáveis, contudo identificáveis, embora possam se misturar mais ou menos à vontade (conforme a vontade dos agentes envolvidos), estabilizam núcleos significativos mais ou menos estáveis (como já nos disse Bakhtin) que autorizam o estabelecimento de “regras” (no duplo sentido: mais amplo, de jogo bourdiano e mais restrito, de concepção musical). A meu ver, esse ambiente se assemelha ao ambiente político ideológico ao qual se refere Mészáros.

Não só por estar localizado dentro dele e sofrer com seus fluxos e refluxos mas, mais do que isso, porque, a seu modo, reproduz um esquema de movimentação e relevo homólogo na constituição de seu próprio mundo simbólico; que, no entanto, não se mostra totalmente autônomo.

Estas considerações acima tornam possível inferir que nem mesmo os modos escolásticos de concepção musical – que talvez sejam os correspondentes musicais do sistema do capital²⁸ –, a despeito do esforço despendido por séculos para se tornarem únicos, conseguiram o monopólio total sobre o conhecimento e sobre os modos de produção musical. Muito do que os ex-alunos de escolas de música provavelmente levam para a vida musical talvez esteja ainda inescapavelmente afetado por outros esquemas não-escolares de compreensão e valorização musicais adquiridos no “aprendizado da vida”²⁹. Os exemplos dos músicos analisados neste trabalho dão uma pequena amostra dos desvios, adaptações e permanências que foram necessários para que eles pudessem se estabelecer e transitar no meio musical, além de conseguirem ser reconhecidos e admirados como músicos de prestígio. Mesmo um movimento forte de difusão da teoria musical, em atividade desde a Renascença, parece não conseguir atingir todos os recantos e becos da vida musical, que permanece malhada pelas tintas dos outros modos de ouvir. A ativa circulação dos diversos significados artísticos, que recheiam as inúmeras atividades musicais envolvidas numa sociedade complexa e múltipla como a nossa (quero dizer ocidental), torna praticamente impossível o controle absoluto de todos os valores e concepções por quaisquer tipos de mecanismos de regulação, por mais poderosos que possam parecer.

²⁸ Estou tentando explicitar a dupla influência que o “fora” do mundo musical exerce sobre o “dentro”: pela pertença e pela natureza. Pelo primeiro aspecto, a música só existiria dentro da dimensão cultural de uma sociedade (pertence a ela e a constitui ao mesmo tempo) e por isso partilha com ela, oferece a ela e recebe dela suas significações e valores; pelo segundo aspecto, internamente ao mundo musical, os esquemas de ação e compreensão (ou produção e apropriação) se configuram de maneira mais ou menos homóloga a outros sistemas simbólicos. Pelo primeiro aspecto é possível inferir uma face ideológica “capitalista” em parte da produção musical; pelo segundo, uma visão de música (equiparada à visão de mundo) hegemônica, oriunda do modo de produção erudito europeu, que almeja conquistar o monopólio absoluto da concepção de música.

Mas é melhor não tomarmos esses dois exemplos citados, de audição não escolar, como modelos padronizados do ouvir diversificado. Embora o Poeta possa aqui estar representando um grupo de músicos que trabalham com um gênero mais ou menos específico de manifestação musical, e o Mestre Antônio, um grupo determinado de capoeiristas (ele mesmo se denominava “capoeirista de mandinga”), e que ambos, cada um a seu modo, carregam marcas das disposições (valores, gostos e crenças) que transitam em seus respectivos campos de atividades, não podemos deixar de lado o fato de que cada um estabeleceu seus padrões de percepção, compreensão e ação de forma individual, produtos de suas trajetórias particulares e que, assim como carregam marcas até certo ponto comuns com outros participantes de uma mesma situação (outros músicos sertanejos e outros capoeiristas), expõem os resultados de suas próprias escolhas tanto nas suas atuações como músico e mestre de capoeira, quanto nas suas considerações e relatos feitos sobre suas respectivas práticas.

Sob o julgo da dicotomia polêmica entre teoria e prática (ainda presente entre as questões importantes da educação musical), assim como nos diz Gimeno Sacristán (1999)³⁰, seria, certamente, muito mais difícil, senão percebê-la, considerar a sabedoria prática como forma de conhecimento equiparada em valor, embora talvez diferenciada pelas características, ao conhecimento teórico sistemático. Talvez mesmo pela imposição de uma forma de compreensão única e sistematizada da música (organizada, principalmente, a partir de procedimentos de registro gráfico e análises através da decomposição de estruturas complexas nos seus elementos básicos) tenha se chegado a desclassificar todas as outras formas de conhecimento musicais que não correspondessem,

²⁹ “A aprendizagem é a nossa própria vida, desde a juventude até a velhice, de fato quase até a morte; ninguém passa dez horas sem nada aprender.” Uma das epígrafes do livro de Mészáros, cunhada por Paracelso (Mészáros, 2005, p.21)

³⁰ “Se não é a partir de perspectivas determinadas que lhes dêem um sentido mais preciso, *prática e teoria* são, evidentemente, dois curingas da linguagem, cuja significação dispersa complica bastante a maneira de entender a relação entre ambas. Seu parentesco pode significar coisas e projetar desafios distintos, segundo a acepção que se tenha, tanto da prática quanto da teoria. Esta falta de precisão torna a relação teoria-prática um *slogan*, uma metáfora, um desejo, um programa difuso, uma arma arrojada para desqualificar-se entre uns e outros, para pôr em questão ou para afiançar uma determinada visão do trabalho” (Sacristán, 1999, p.28, grifos do autor).

ou não pudessem ser enquadradas nessa visão particular. Como consequência disto, poderíamos tomar a reconsideração, com relação às sabedorias populares, que algumas propostas educacionais assumem. Entretanto fica a dúvida se estaríamos realmente *reabilitando* outras formas de entender e atuar sobre a música ou experimentando novas estratégias de enquadramento desses saberes, numa espécie de “inclusão artística” (tão ao gosto da política neoliberal).

Imagino, assim, poder ter aclarado um pouco mais, através desses exemplos concretos, pelo menos a necessidade de algumas mudanças nos procedimentos educacionais, que poderiam ser orientadas, no meu entender e no meu desejo, pela adoção, ou pela conscientização, da noção de corporalidade musical, e de todas as outras noções que ela carrega. Sendo professor de música há muito tempo, compreendo o grande esforço necessário para nos desvencilharmos de uma certa *doxa* educacional que o próprio ideário musical hegemônico, com os quais provavelmente fomos formados, contribui para manter. Redimensionar a importância de oferecermos um panorama amplo e diverso do universo musical para os alunos, até mesmo negar a sua validade absoluta, é uma atitude ousada que necessita preparação e argumentação convincentes. Isto significa, em resumo, expormos as nossas limitações. Embora contato com variados pontos de vista pode propiciar a construção de nossos próprios pontos de vista³¹, o receio particular que carrego sobre esse assunto, sob o ponto de vista da educação musical, vai para o lado da superficialidade.

Não que o panorama por si só seja ou útil ou desnecessário, talvez tenha sua parcela de contribuição a dar (e de destruição também). O problema fica mais complexo se nos deparamos com o fato de termos de encarar com tranquilidade a própria impossibilidade de oferecermos esse panorama a contento. As línguas musicais que consigo apreciar podem ser muitas, mas as línguas que consigo pronunciar certamente não são. Se meu objetivo educacional é mostrar a existência da diversidade, não devo confundi-lo com o desejo de

³¹ Esta é uma afirmação que perpassa algumas áreas dos saberes, que exemplifico com Bernard Lahire ao se referir às pesquisas científicas sobre a sociedade: “A incorporação sistemática dos ‘pontos de vista’ científicos mais diversos sobre o mundo social é a melhor forma de estar em condições de desenvolver, por sua vez, um ‘ponto de vista’ próprio” (Lahire, 2002, p.11).

me instalar em *toda* diversidade. Se meu objetivo educacional é fazer com que meus alunos conversem numa língua musical, ou seja, instruir meu parceiro de diálogo, então o procedimento deve ser cuidadoso e metódico. Não que não se possa admitir a existência de um professor “poliglota” musical. Talvez eles até mesmo existam³². Mas sustentar uma proposta educacional sobre a atitude “poliglota”, ou sobre um ideal de ecletismo – que os partidários de tal tendência chamam eufemisticamente de “versatilidade” – julgo ser um equívoco. Ao analisarmos com cuidado os exemplos de versatilidade, pelo menos na área da música, é possível que percebamos, com um pouco mais de clareza, os recursos pirotécnicos utilizados para mascarar falhas presumíveis nos variados sotaques musicais, evidentemente não tão bem elaborados para um ouvinte mais atento³³.

O leitor deve estar surpreso com a minha aparente radicalidade. Devo dizer que é apenas aparente, porque tento levar em conta as situações bastante especiais em que até mesmo um certo radicalismo pode surtir efeitos positivos³⁴. Assim como não devemos descartar *a priori* a possibilidade da existência de um professor de música “poliglota”, não considero prudente estimular a criação de propostas educacionais em música que se orientem por este padrão. Tampouco deveríamos refutar o livre trânsito de músicos educadores em áreas que não sejam aquelas da sua formação. Ao contrário, pessoalmente considero bastante positivas as trocas de experiências e o contato com o maior número possível de manifestações musicais “estrangeiras” – como podem atestar as experiências de

³² Pessoalmente não consigo me lembrar de nenhum músico que pronuncie muito mais do que duas ou três línguas com propriedade (é claro que estou desconsiderando os pastiches e arremedos), como é o caso de Hermeto Pascoal, Igor Strawinsky, Brandford Marsalis, Naná Vasconcelos, Jan Garbareck, David Bowie, por exemplo. Ainda que possamos nomear muitos outros músicos que fizeram incursões em variados gêneros, penso ser necessário distinguir aqueles que *dialogam* com outros gêneros (como já o fizeram Peter Gabriel, Paul Simon, Artur Moreira Lima, Keith Jarrett, Chick Corea, Miles Davis, Vila-Lobos, o próprio Baden Powell, dentre muitos outros) daqueles que os *pronunciam*.

³³ Já enumerei os resultados no mínimo duvidosos de algumas incursões de músicos em gêneros que não eram os seus (p.30-31 e 55). Os recursos normalmente utilizados pelos músicos são a exibição de virtuosismo (frases em grande velocidade e de grande fôlego; rítmica de alta complexidade; utilização de sonoridades inusitadas do instrumento ou da voz), no caso dos solistas, e o acomodamento em algum padrão musical repetitivo e “não comprometedor”, no caso dos acompanhantes.

³⁴ Lembro-me da teoria da curvatura da vara, citada por Demerval Saviani, enunciada por Lênin da seguinte forma: “quando a vara está torta, ela fica curva de um lado e se você quiser endireitá-la, não basta colocá-la na posição correta. É preciso curvá-la para o lado oposto” (Saviani, 2006, p.37).

Swanwick (2003), principalmente no capítulo “Princípios na prática: quatro exemplos” (p.70-79) e Schaffer (1991), principalmente “A caixa de música” (p.312-323) e “Jonas e o coro da comunidade de Maynooth” (p.353-373). Entretanto, não acredito ser possível estabelecer um diálogo sem que estejamos comprometidos com uma fala, com uma língua. Se não conseguimos falar ou, de alguma forma, entender o que se fala, não é possível dialogar. E agora é preciso refletir mais profundamente sobre a questão dialógica da música.

O conceito de dialogia é uma proposição de Bakhtin para a ampliação da noção de linguagem mas que, no entanto, pode dizer muito a respeito, e com bastante propriedade, também do campo das atividades musicais – desde que concebamos a música como linguagem, nos moldes bakhtinianos, como é o meu caso aqui³⁵. Assim como na língua, na música é possível também compreender o diálogo em duas dimensões aparentadas. Primeiramente, como uma marca da palavra do outro no nosso discurso, visto absorvermos os significados da língua e da música a partir de seus usos nos enunciados, ou nas próprias músicas, pelas proposições articulares que estabelecem sentidos a partir da totalidade do texto musical já concluído; a partir, portanto, da fala musical do outro. A segunda dimensão do diálogo está na forma da troca, ou do diálogo como o entendemos mais comumente, a alternância de falantes. A partir dos diálogos que travamos com os outros, tomamos contato com formas expressivas e significativas presentes nos enunciados emitidos que vão emoldurando e moldando os nossos próprios usos da língua, o nosso próprio processo de enunciação. Na música é possível observar o mesmo fenômeno da troca, da absorção dos sentidos, entretanto aqui ele guarda algumas particularidades que o diferencia do diálogo lingüístico.

³⁵ “Aqui o capítulo [do livro *Marxismo e filosofia da linguagem* comentado pelo autor] antecipa e desenvolve questões centrais do pensamento do Círculo de Bakhtin, ressaltando o fato de um mesmo enunciado, de um mesmo locutor, conter em si não só a minha palavra, mas também a palavra do outro, incluindo as respectivas avaliações, os pontos de vista conflitantes. Isto é, o diálogo não é apenas uma forma alternada de enunciados isolados, como na marcação teatral, mas está na própria natureza, desde o nascimento, de todo enunciado, mesmo tomado isoladamente” (Tezza, 2003, p.33).

Assim como a língua, a música é um fenômeno temporal. Portanto não é difícil traçar linhas de contato e de homologia entre ambos. Contudo, é perigoso não atender também às particularidades. Enquanto na língua a simultaneidade de enunciados pode ser entendida como a presença dos vários sentidos, dos vários falantes dos quais tomamos os significados presentes no nosso discurso (uma das formas da polifonia bakhtiniana), na música a simultaneidade toma duas vertentes: uma homóloga à língua (a presença de vários sentidos tomados de outros enunciados musicais, reelaborado por nós num discurso próprio) e a outra, a simultaneidade explícita de eventos expressivos³⁶. Embora possamos conceber tranqüilamente o discurso de um só instrumento como mais próximo da fala de um indivíduo, este é apenas um dos recursos possíveis na elaboração do discurso musical. Parte importante das obras musicais trabalha a simultaneidade de eventos (de falas), tornando-a fundamento da sua realização. A polifonia aqui é também explícita.

Uma terceira forma de diálogo, possível ainda de se estabelecer entre gêneros e línguas musicais diferentes, pode se dar quase que exclusivamente através da simultaneidade. O diálogo musical é sempre simultâneo. Os músicos precisam tocar juntos para se entender. Talvez ouvir, num primeiro contato, o que o outro tem a oferecer em matéria de articulação e expressão sonora seja um primeiro passo para o entendimento mútuo, entretanto não é o mais importante, nem sequer precisa ser realmente o primeiro (há relatos de músicos que se entendem nas primeiras notas tocadas em simultaneidade³⁷). As fusões, misturas, reelaborações de obras musicais, de gêneros distantes ou próximos, e o encontro de linguagens oriundas de mundos musicais distanciados (muito em moda atualmente sob a denominação comercial de *word music*) estão sempre sob a ordem do diálogo. E o diálogo musical só pode se realizar quando partilhado entre falantes, entre

³⁶ Curiosamente, a noção de “polifonia” que Bakhtin toma do meio musical e a reveste de novos significados (entre eles, as várias vozes que soam em cada enunciado), ao retornarmos com esse conceito ampliado para o campo musical, os novos sentidos não anulam os anteriores, e a noção de simultaneidade polifônica musical ainda se faz presente.

³⁷ Dentre muitos exemplos remeto ao caso do encontro de Baden Powell e Stephane Grappelli relatado em Dreyfus (1999), p.228-229; ao encontro de Egberto Gismonti e Jan Garbarek no CD *Sol do meio-dia*, e também ao encontro recente entre César Camargo Mariano e Romero Lubambo, registrado em CD e DVD.

línguas, ou gêneros ou estilos, estabelecidos (portanto, tanto na dimensão coletiva quanto na individual), sejam eles divergentes ou não³⁸.

Temos então uma noção tripla para o diálogo em música. A presença das significações alheias no nosso próprio discurso musical (noção bakhtiniana); o diálogo entre músicos que tocam juntos e se comunicam através da música (próximos do diálogo lingüístico); e o diálogo entre gêneros e linguagens musicais diferentes, que também só ocorre entre músicos, ou seja, o contágio significativo, a transferência de um campo ao outro das manifestações musicais (ou de parte significativa delas). Este último aspecto, na minha opinião, abre um flanco educacional que poderia redimensionar o papel do educador musical. Falaremos disso um pouco à frente. Ainda é preciso refletir um pouco mais sobre as misturas musicais e sobre algumas propostas da vanguarda musical que aparentam superar esse estado “lingüístico” (ou de diversidade) da música até aqui anunciado.

As propostas, muito comuns, sobre experiências sonoras nos meios das vanguardas musicais (sejam elas de origem erudita, popular ou eletrônica³⁹), ainda que muitas vezes professem a realização da “música sem gênero”⁴⁰, se observadas com maior atenção, certamente acabarão por denunciar, senão um gênero definido, pelo menos alguns dos gêneros e linguagens mais afeitos que nela se coadunam. Não negando a possibilidade das misturas, e até mesmo do surgimento de novos gêneros a partir da hibridação de outros, não creio ser possível (pelo menos por enquanto) a ação musical provinda “de lugar algum”. Por isso, considero mais perspicaz argumentar que mesmo os entusiastas da “neutralidade” pós-moderna musical tiveram, certamente, que se apropriar de procedimentos específicos provavelmente originados em áreas de atividades musicais específicas – sem contar que a

³⁸ As rodas de choro ou as *jam sessions* são, sem dúvida, conversas entre falantes de mesma língua, portanto, na música, o diálogo não se dá apenas entre falas diferentes, também entre os iguais.

³⁹ Observem que aqui eu abro um precedente para considerar as vanguardas diversificadas de acordo com a suas origens, sem jogá-las todas num mesmo “saco”, como faz por vezes o discurso da crítica musical, tentando mostrar o caráter indistinto das vertentes também chamadas de pós-modernas na música. Para informações mais detalhadas ver *Além da vanguarda musical* em Guinsburg e Barbosa, 2005, p.227-245.

⁴⁰ Proposta já comentada, saída da boca (ou da caneta) de educadores musicais (ver p.153 e ss).

vanguarda musical partilha atualmente de procedimentos padrões sobre os quais é possível inferir algumas regras gerais que as identifica⁴¹.

Do ponto de vista educacional não deve fazer sentido para o leitor (assim como não faz para mim), pelo menos depois das minhas explanações, a busca por um esquema de formação musical único, que dê conta de tamanha diversidade de formas, concepções, procedimentos, expressões, significados, habilidades, ideais, concretizados em linguagens e gêneros musicais distintos.

Então temos outra pergunta que poderia ser dirigida, certamente, pelos e para os professores: o que, então, devemos fazer? Não creio poder responder a esta questão de forma definitiva, talvez nem sequer provisória. A sugestão que me permito oferecer é a de tentarmos conscientizarmo-nos de nossa posição, de nosso *locus* musical, da nossa linguagem, aquela que dominamos com maior propriedade e, a partir dessa percepção, reformularmos as opções de processos de formação que apontem não mais para um universo unificado, abstrato e, como já vimos, parcial em matéria de compreensão musical, mas que direcionem, sem temeridade, seus objetivos para uma área musical específica qualquer, ou melhor, àquela em que cada um dos professores habitam com maior conforto. O meio pelo qual o aluno adquire uma língua musical é muito menos importante do que o fato dessa língua permitir a ele iniciar os diálogos com outros músicos e outras músicas. A insistência na conservação dos ideais universalizantes na educação musical, dando uma ênfase muito maior ao aspecto técnico-teórico do conhecimento, corre o sério risco de não favorecer a aquisição de um sotaque, da compreensão das músicas, maior do que um entendimento mecânico dos modos técnicos de tocar ou criar (como uma receita de bolo).

Em resumo, muitos participantes dessa metodologia de formação arriscam-se a não dominarem língua musical nenhuma. Isto talvez seja pior do que dominar apenas uma, mesmo que parcialmente (no sentido de não se conhecer todo o vocabulário do dicionário).

⁴¹ A contínua busca por novidades é uma “regra” que as vanguardas eruditas “libertárias”, por exemplo, não ousam quebrar.

Sem nenhuma língua o diálogo não acontece, o candidato não adentra no circuito das trocas simbólicas musicais (qualquer que seja ele) e passa a atuar sempre, na área musical, no máximo como dependente, sem autonomia, seja lá qual for a atividade a que se dedique. Ainda que a habilidade e o conhecimento técnicos sejam, em certos casos, indispensáveis à formação (principalmente do músico atuante), não deveriam ser considerados suficientes.

Abdicar de um *status* com certo prestígio, que atrai certa dose de admiração, como o ofertado pela nossa cultura aos músicos, é uma decisão bastante difícil de ser tomada, até mesmo pela condição social dos artistas de “ocuparem uma posição dominada no campo do poder” (Bourdieu, 1999, p.129) – dominados entre dominantes. No entanto, parece ser uma atitude necessária para que ocorram certas mudanças. Digo isso não só em relação aos professores de música mas também em relação aos próprios músicos (se bem que, no meio musical, é bastante forte, e até certo ponto imediata, a identificação de cada músico com o seu gênero ou língua específica – diz-se vulgarmente, “cada um na sua” ou “esta não é a minha praia”). Talvez seja este um modesto passo em direção à quebra da “lógica do capital”, ao qual se refere Mészáros – e que em música aparentemente se traveste de uma lógica técnico-teórica erudita –, na direção da mudança da situação atual em que vivemos. Pequeno passo possível e necessário, a ser dado num âmbito até agora aparentemente tão frágil quanto o da educação musical, mas fundamental para a instauração de mudanças reais e efetivas.

O ponto importante nisso tudo, no meu entender, é tentar não desclassificar (não demonizar) o ensino tradicional, afinal ele continua formando músicos (não se pode descartar a hipótese de que muita gente se identifica com essas propostas e se realiza musicalmente a partir delas), mas oferecer um número maior de opções, de caminhos, de formação, a trilhar com os alunos. Ainda que o ideário tradicional continue a ter algum êxito, temos que levar em conta também a quantidade razoável de alunos que se frustram com esse tipo de ensino. Diversificar os processos de ensino e aprendizagem, tendo em conta a diversidade de modos de apropriação dos sentidos musicais vigentes nas sociedades múltiplas, num primeiro momento, e intensificar a organização de práticas educativas

diversificadas, num segundo momento, perfaz, na minha concepção, um caminho difícil mas possível de reelaboração do ensino de música.

Conta muito o risco que os professores de música correm de perder o alunado por conta de inovações incompreendidas e, por isso, desacreditadas tanto pelos próprios alunos quanto pelos pais e demais envolvidos no processo. Perder posições duramente conquistadas, no caso de professores de escolas de música especializadas, e mesmo de escolas regulares do ensino básico; ou perder em ganho financeiro e em prestígio, no caso de professores autônomos, estes são alguns dos riscos que pairam em torno das propostas que se desviam do ensino hegemônico de música, ainda que estejam muito bem fundamentadas. Não digo que seja fácil uma tomada de posição mais profundamente alinhada em favor da diversidade das linhas de ensino e aprendizagem musicais. Mas é possível notar, como uma compensação, o aparecimento de propostas nesse sentido que vão, aos poucos, pontuando o mapa da educação musical no Brasil (as publicações sobre educação musical, ilustram o esforço, a continuidade e o aumento dessas tentativas). Tento, assim, somar mais uma pequena contribuição para esse ainda frágil movimento que, todavia, promete grandes mudanças.

Como um último comentário, gostaria de transcrever algumas palavras do filósofo italiano Luigi Pareyson que, com a sua proposta de uma estética da formatividade, reflete de modo bastante lúcido sobre o ensino de artes:

O mestre, em arte, não se recusa a estender ao aluno seus modos de fazer, seus segredos operativos, os resultados de sua experiência, e ao fazê-lo não pode furtar-se a enunciá-los, de sorte que eles assumem inevitavelmente um aspecto nocional e até normativo, com se se tratasse de princípios e normas, de fundamentos e regras, de premissas e conselhos. Mas em assim fazendo, o mestre não pretende de modo algum reduzir seu ensino a uma coleção de preceitos normativos ou a uma aprendizagem doutrinal. Dirige-se, sim, ao aluno pressupondo neste uma congenialidade presente ou futura, que lhe permita considerar essas regras e esses conselhos não como normas ou preceitos, mas como modos de fazer que só se tornam operativos no âmbito desse estilo. Quando o mestre mostra ao aluno as suas regras não faz coisa diferente daquilo que ele mesmo ou, mais tarde, o aluno faz quando vai inspirar-se para sua atividade na experiência operativa acumulada no decorrer da própria atividade. Noutras palavras, não oferece regras a aplicar, mas desvela o significado operativo dos próprios modos de fazer, e os alunos somente compreendem na medida em que

participam nesse modo e se mostram congeniais a seu espírito, ou por inata afinidade ou por familiaridade de arte e vida. E isso bem mostra que o ensino operativo só é possível em virtude dessa mesma congenialidade que induz o aluno a continuar os modos do mestre (Pareyson, 1993, p.151).

Certamente, em nome do princípio, de que o mestre só é mestre se ensina o aluno a fazer por si mesmo, suas intervenções devem ocorrer no interior da atividade do aluno, e cabe a este compreender-lhes o significado e a oportunidade. O mestre dirige a operação do aprendiz sem violá-la, e lhe orienta a mão sem tomar o seu lugar, e sua intervenção é tanto mais eficaz quanto mais respeita, ou melhor, preserva, ou melhor, exige a insubstituível singularidade e a irrepetível autonomia da operação do discípulo. Mas isso não impede que sua intervenção seja propriamente do mestre, e que somente com essa condição ela se torna operativa, pois nenhuma eficácia teria um ato em que ele renunciasse a si mesmo. O mestre, da mesma forma em que deve intervir do modo exigido pela própria operação do aluno, assim também não pode sacrificar nada de si mesmo, e o aluno só pode aprender, isto é, perceber a eficácia da intervenção do mestre se captar esta sua simultânea adequação às exigências da obra e ao estilo do mestre. Realiza-se assim uma admirável coincidência pela qual o mestre, sem renunciar ao *próprio* modo de formar, atua como deveria atuar o aluno, segundo as exigências de *sua* obra, e o aluno, enquanto reconhece que essa intervenção não é outra coisa senão aquilo que *ele mesmo* deveria fazer, aí percebe mesmo assim a inconfundível mão do *mestre*. Somente nessas condições o mestre ensina e o aluno aprende. [...] O aluno só aprende a ser original se antes de mais nada aprende o estilo do mestre: na arte há de acontecer também aquilo que acontece na experiência humana em geral: uma pessoa só *aprende* a ser ela mesma descobrindo-se nos outros, e não existe outro caminho para a originalidade senão a imitação (Pareyson, 1993, p.152, grifos do autor).

O autor se refere à formação do artista, na relação mestre/discípulo, no seu entender, a única adequada ao ensino das artes. Mas, mesmo que não estejamos alinhados a este objetivo preciso de formar artistas, como é o caso dos professores que ensinam arte nas escolas regulares do ensino básico, existem, nessas palavras, alguns ensinamentos que continuam válidos e valeria a pena ressaltar. O mais importante deles é o fato do autor enfatizar que o professor (o “mestre”) só poder ensinar aquilo que ele próprio produz, do modo como ele mesmo produz. Transferindo esse preceito para o contexto do ensino da música em escolas do ensino básico, teríamos que o professor, ainda que não objetive formar artistas, poderia tentar transmitir aos seus alunos os vínculos que ele próprio carrega em relação à arte que se propõe a ensinar. A questão dos professores polivalentes em arte,

que já foi extensamente discutida em vários trabalhos importantes⁴², e sobre a qual não pretendo me deter por mais que numa frase, poderia ser encaminhada, através desse ponto de vista discutido aqui, assim: se o professor, seja polivalente em arte ou não, seja especialista ou não, tem algum vínculo vital e intenso com alguma atividade artística, é a isso que deveria recorrer no processo de transformação do alunado. Ao tentarmos trabalhar educacionalmente com aquilo que não temos plenamente incorporado, principalmente na área da música (isso talvez valha para qualquer outra área de conhecimento ou de atividades artísticas), o resultado poderia ser pior para os alunos do que, talvez, a atitude de não ensinar⁴³. Ter consciência de que não é preciso dominar o universo musical inteiro (o que seria impossível, do modo como entendendo a música e a educação), para realizar um trabalho relevante de transformação através de atividades musicais, é algo de fundamental para que qualquer ação educacional efetiva possa se realizar. Lembro, novamente, que talvez seja mais importante instituir a possibilidade de diálogo, tanto *musical* quanto *sobre* a música, entre os alunos do que quaisquer outras pretensões mais “artísticas”, do ponto de vista educacional.

Por tudo que vimos até agora, seria mais difícil negar as diferenças entre os vários modos de atuação e de apropriação da produção musical. A diversidade dos modos de compreender a música está posta. O ponto nodal a ser trabalhado, com as nossas propostas educacionais para a música, é a questão da atual hierarquia de valores legítimos, tendo como pano de fundo esses modos diferenciados de atuação e apropriação, o que exige recolocar o assunto sob outros aspectos diferenciados. O sentido da expressão “apropriação indevida” deveria ser, aos poucos, atenuado e relativizado. Mas não no sentido de equiparar a série incalculável de apropriações em importância. Isto talvez seja impossível de ser feito sem mudanças sociais profundas. Tendemos a estabelecer sempre uma ordem hierárquica sobre tudo aquilo que nos interessa, e sobre tudo o que nos apropriamos. O esforço maior

⁴² Para um aprofundamento nessa questão, ver, principalmente, Peregrino (1995), Penna (2003 e 2004).

⁴³ Textualmente: “não podemos ensinar nem pensar de forma criativa sobre o ensino daquilo que nós não compreendemos” (Swanwick, 2003, p.14).

teria de ser, portanto, possibilitar a existência da diversidade das estruturas hierárquicas no plano educacional, já que elas estão presentes (obviamente hierarquizadas) no plano social.

Os modos de apropriação indevida poderiam (e deveriam) se alterar conforme nos situemos numa ou noutra área musical, num ou noutro gênero ou linguagem. Deste modo, creio que a diversidade musical poderia ser mantida de maneira mais estável, e não “achataada” ou igualada em valores. Quanto aos diversos papéis que assumem os professores de música numa situação híbrida e dinâmica como acontece nas sociedades complexas nas quais devem atuar, a assunção de uma concepção musical específica (no sentido de um *habitus*) poderia auxiliar na condução de ações educacionais que favorecessem transformações significativas em relação às manifestações musicais próprias e estrangeiras. O contato com a diversidade artística poderia ser um primeiro passo na direção da tolerância, do convívio com o diferente que, até certo ponto, talvez os alunos já carreguem de suas vidas cotidianas e que algumas escolas ainda não tenham se dado conta.

A tentativa de aproximação do plano educacional da música ao plano artístico talvez seja um passo importante para que consigamos saber um pouco melhor como se constitui o campo cultural artístico musical. Conhecendo melhor as estratégias de legitimação, valoração, produção e circulação das obras musicais, talvez se possa elaborar melhor planos que intencionalmente (ou não) fortaleçam ou combatam tais e quais sistemas específicos de economias de trocas simbólicas. Esquemas de ensino e aprendizagem diversificados para situações sócio-culturais diversas talvez tenha sido o meu mote particular para a confecção deste trabalho.

Palavras finais

Sintetizar uma pesquisa em poucas palavras finais não é tarefa fácil, embora considere necessária. Tenho a impressão de que sempre aparecerá mais uma outra forma de condensar, ou resumir (pelo menos tentar), a totalidade de um trabalho dessa dimensão. Este último item, então, decidi que seria mais proveitoso se eu fizesse uma explanação das muitas questões que sobrevoei, mas não aprofundei, e que continuam em aberto à espera que eu (ou alguém que se disponha) as aprofunde em investigações mais específicas.

É bom salientar que a falta do aprofundamento em certas questões não se deu senão pelo desejo de orientar a pesquisa para um foco de atenção único. Ainda que a tentação fosse grande (e a banca da qualificação sabe bem disso), empreendi, com certa desenvoltura, o sacrifício de extrair os excessos do texto, referentes a esses pontos que enumero agora:

- 1) A questão fundamental do estabelecimento mais nítido dos gêneros de discurso musicais:

seria necessária, e eu senti isto durante a pesquisa, uma elaboração mais minuciosa dos vários níveis de derivação e de agrupamento (linguagens, gêneros, famílias etc.) possíveis de serem constatados entre as manifestações musicais. As dificuldades para isso, entretanto, são grandes porque exigem, entre outras coisas, considerar e organizar pontos de vista conflitantes, tanto por parte daqueles que são os participantes ativos (músicos, cantores, compositores etc.), quanto participantes passivos (a audiência, mesmo que participativa), ou observadores próximos e distantes (críticos, pesquisadores, educadores) e os demais envolvidos em cada manifestação musical particular. O que eu quero dizer é que, se para um ouvinte apreciador de samba, suas variantes (como o partido alto, o samba de roda, o pagode moderno, a bossa nova, o samba enredo, e até o chorinho) podem se mostrar como variedades de um mesmo gênero de música (classificáveis todos eles com o nome genérico de “samba”), às vezes para os músicos, ou críticos ou estudiosos, elas são manifestações instituídas como verdadeiras linguagens distintas e distintivas, que podem dificultar a compreensão

mútua, a ponto dos adeptos de uma variável não se arriscarem se envolver, ou tocar, as músicas da outra (muitas vezes também não permitindo que toquem, indevidamente, as músicas da sua vertente).

2) A questão fundamental da música popular instrumental:

aqui temos uma dificuldade dupla. Primeiro por não existir, pelo menos por enquanto, uma pesquisa ampla na qual se possa comprovar cientificamente a existência do campo musical nos termos bourdianos. Envolvida nessa constatação (a comprovação da existência de um campo musical) estaria a possibilidade de existência também de um campo (ou sub-campo) da música popular, local apropriado para a instituição do gênero da canção popular (para o qual muito contribui o trabalho de Luiz Tatit), e contra o qual seria possível instituir também o gênero instrumental popular. Ou seja, uma ampla e minuciosa pesquisa nesse sentido deveria ser empreendida. Em todo caso, isto não invalida, no meu entender, a totalidade das minhas reflexões, visto que eu consegui reunir uma série de músicos que certamente compartilham de um mesmo conjunto de idéias e considerações do que seja a música, válida pelo menos para as músicas que eles mesmos tocam. Mesmo que esta música ainda não tenha sido estabelecida como um gênero definido e comprovado em termos sociológicos, dentro do âmbito das minhas pretensões, considero que as fronteiras que esbocei se mostraram suficientes para permitir o fluxo de pensamentos que empreendi.

3) A questão fundamental da prática de ensino:

como já havia dito durante o texto, somente agora, depois do trabalho realizado, sinto-me em condições de tentar propor um modo de ensinar música a partir da tomada de consciência sobre a corporalidade musical. Um outro trabalho poderia ser feito, então, tendo como objetivo principal a elaboração de estratégias de ensino e aprendizagem para aulas de música, tanto para a formação de músicos nas escolas especializadas quanto, o que mais me interessa no momento, para estabelecer diálogos entre as diversas formas de apropriação das manifestações musicais e, com isso, tentar estimular o estabelecimento de vínculos entre alunos e músicas; trabalho mais propício de ser empreendido nas aulas de arte das escolas do ensino básico. Por isso não pude, e não

quis, sugerir nenhuma ação educacional mais detalhada antes de tentar eu mesmo empreender alguma.

Ainda alguns outros sub-temas também poderiam ser aprofundados, num momento posterior como:

- a. uma pesquisa mais aprofundada sobre os modos de conceber o corpo na educação musical (algo como uma história das concepções de corpo envolvidas nas propostas pedagógicas do ensino de instrumentos e canto);
- b. uma pesquisa mais aprofundada sobre as corporalidades musicais dentro de outras linguagens ou gêneros musicais; ou então que abordassem outros instrumentos (tenho uma curiosidade mais imediata de observar a corporalidade dos violonistas eruditos);
- c. um retrato “artístico-corporal” mais aprofundado dos cinco músicos que analisei para este trabalho, que esclarecesse mais profundamente as suas opiniões, seus trajetos biográficos musicais particulares e as facilidades e dificuldades no estabelecimento e manutenção de uma posição de prestígio dentro da música popular (o que seria parte importante do processo de pesquisa que instituísse o campo da música popular, diferenciado-o do da música erudita); além de um estudo mais minucioso das relações entre a formação musical, as condições sociais, as possibilidades particulares de cada músico e as condições artístico culturais do campo musical no momento de seus desenvolvimentos, influenciando (ou dificultando) no êxito das respectivas tomadas de posição.

Numa tentativa final de concluir este trabalho (ainda que ele próprio seja, de certa forma, inconclusivo) gostaria de reafirmar que, para condensar a idéia de corporalidade musical, na abrangência que eu considero necessária para uma explicitação mais detalhada dos fenômenos musicais da música popular instrumental, foi preciso trabalhar pelo menos em duas dimensões gêmeas: no nível da própria corporalidade dos músicos e no nível das marcas corporais existentes na música. Tentei com isso (e espero que obtenha um relativo sucesso) criar uma dimensão em que tanto o instrumento, quanto a linguagem musical e o

músico pudessem ser simultaneamente observados a partir de um mesmo viés, no momento mesmo da ação musical, da execução particular. O jogo das marcas de outros corpos espalhadas por todos esses componentes do fenômeno musical, confrontando suas exigências e tradições com os desejos, limites e possibilidades corporais dos músicos executantes, parece que ofereceu a oportunidade de poder envolver todo o fenômeno (pelo menos tudo o que pude alcançar) num mesmo âmbito de considerações, desviando das visões mais parciais e fragmentárias que, como vimos no texto, comumente as investigações e pesquisas musicais carregam.

Ainda que tivesse que utilizar, para isso, suportes teóricos distintos, devo reafirmar que tenho plena consciência de que não empreendi uma viagem teórica propriamente eclética, como também é bastante comum nas pesquisas e reflexões sobre música. Mesmo que alguns autores citados, melhor dizendo, adotados, possam não compartilhar de fundamentos epistemológicos comuns com os outros (como foi o caso de Merleau-Ponty), tentei tomar suas idéias de modo a poder desenvolver alguns canais de passagem entre eles, para tentar não perder as inúmeras contribuições fundamentais que cada um poderia oferecer ao meu empreendimento. Não distanciado de um uso instrumental dessas teorias, contudo, tentei não separá-las de seus fundamentos básicos e, na medida que me foi possível, tentei considerá-las abertas à interlocução, principalmente com o uso que fiz delas para iluminar um fenômeno específico de forma particular. Talvez somente assim pudesse agregá-las harmonicamente num mesmo empreendimento, para uma mesma causa, como acredito que ocorreu.

Referências bibliográficas

- ARROIO, Margarete. “Música popular em um conservatório de música”. In, *Revista da ABEM* (nº6, setembro). Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2001.
- BAKHTIN, Mikhail. A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. 5ªed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- BAKHTIN, Mikhail. Estética da criação verbal. 4ªed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARENBOIM, Daniel e SAID, Edward W. Paralelos e paradoxos: reflexões sobre música e sociedade. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas simbólicas. 5ªed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. Meditações pascalianas. Rio de Janeiro, RJ: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, Pierre e DARBEL, Alain. O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/Zouk, 2003.
- CASELLA, Alfredo. El piano. Buenos Aires: Ricordi, 1985.
- CHASIN, Ibaney. O canto dos afetos: um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

CORTOT, Alfred. Curso de interpretação. Brasília, DF: Editora Musimed, 1986.

DE CERTEAU, Michel. A invenção do cotidiano: artes de fazer. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

DREYFUS, Dominique. O violão vadio de Baden Powell. São Paulo: Ed. 34, 1999.

ELIAS, Norbert. Mozart, sociologia de um gênio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1995.

FONTAÍNHA, Guilherme Halfeld. A criança e o piano. Rio de Janeiro: Ricordi Brasileira, 1968.

FONTERRADA, Maria Trench de Oliveira. Música e meio ambiente: ecologia sonora. São Paulo: Irmãos Vitale, 2004.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. “O som e a forma: do gesto ao valor”. In HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana (orgs.). Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003.

FREIRE, Vanda L. Bellard. “Currículos, apreciação musical e culturas brasileiras”. In, *Revista da ABEM* (nº6, setembro). Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2001.

FREITAS, Marcos Tadeu B. *O gesto musical: primeira leitura*. In: Anais da Abem, Florianópolis, 2003.

FROTA, Wander Nunes. Auxílio luxuoso: samba símbolo nacional, geração Noel Rosa e indústria cultural. São Paulo: Annablume, 2003.

GAINZA, Violeto Hemsy de. Estudos de psicopedagogia musical. São Paulo, SP: Summus, 1988.

- GUINSBURG, J. e BARBOSA, Ana Mae (orgs.). O pós-modernismo. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HARNONCOURT, Nikolaus. O diálogo musical: Monteverdi, Bach e Mozart. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- HARNONCOURT, Nikolaus. O discurso dos sons: caminhando para uma nova compreensão musical. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.
- HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- JOURDAIN, Robert. Música, cérebro e êxtase: como a música captura nossa imaginação. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1998.
- KAPLAN, José Alberto. Teoria da aprendizagem pianística. 2ª ed. Porto Alegre, RS: Editora Movimento, 1987.
- LAGE, Guilherme Menezes; BÓREM, Fausto; BENDA, Rodolfo Novellino e MORAES, Luiz Carlos. “Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade”. In, *PER MUSI: Revista de Performance Musical* (v.5-6). Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2002.
- LAHIRE, Bernard. Homem plural: os determinantes da ação. Petrópolis: Vozes, 2002.
- MARTINS, Denise A. de Freitas. O corpo numa situação: um estudo fenomenológico sobre o corpo na relação aluno-piano-professor. In: Anais da Abem, Florianópolis, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. Fenomenologia da percepção. São Paulo: Martins Fontes, 1999 (2ª ed.).

MÉSZÁROS, István. A educação para além do capital. São Paulo: Boitempo, 2005.

NOGUEIRA, Maria Alice e CATANI, Afrânio (orgs.). Pierre Bourdieu: escritos de educação. Petrópolis: Vozes, 2001.

PAREYSON, Luigi. Estética: teoria da formatividade. Petrópolis: Vozes, 1993.

PAZ, Juan Carlos. Introdução à música de nosso tempo. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *Aprendizagem da performance musical e corporeidade*. In, Anais da Abem, Florianópolis, 2003.

PELLANDA, Nize Maria Campos. “A música como reencantamento: um novo papel para a educação”. In, *Revista da ABEM* (nº10, março). Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2004.

PENNA, Maura. “A dupla dimensão da política educacional e a música na escola: 1-analisando a legislação e termos normativos”. In, *Revista da ABEM* (nº10, março). Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2004.

PENNA, Maura. “Apre(e)ndendo músicas: na vida e nas escolas”. In, *Revista da ABEM* (nº9, setembro). Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2003.

PEREGRINO, Yara Rosas (coord.). Da camiseta ao museu: o ensino das artes na democratização da cultura. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1995.

PINTO, Henrique. “Conceito de relaxamento”. In *Violão Intercâmbio*, nº45, ano VIII, jan/fev 2001.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. “A música como fenômeno sociocultural: perspectivas para uma educação musical abrangente”. In, MARINHO, Vanildo Mousinho e

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva (orgs.). Contexturas: o ensino das artes em diferentes espaços. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2005.

REQUIÃO, Luciana Pires de Sá. “Saberes e competências no âmbito das escolas de música alternativas: a atividade docente do músico-professor na formação profissional do músico”. In, *Revista da ABEM* (nº7, setembro). Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2002.

ROEDERER, Juan G. Introdução à Física e Psicofísica da Música. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

SACRISTÁN, J. Gimeno. Poderes instáveis em educação. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 1999.

SAVIANI, Demerval. Escola e democracia: teorias da educação, curvatura da vara, onze teses sobre a educação política. 38ª ed. Campinas: Editores Associados, 2006.

SCHAFER, Murray. O ouvido pensante. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

SCHAFFER, Murray. A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SCHROEDER, Sílvia C. Nassif. Reflexões sobre o conceito de musicalidade: em busca de novas perspectivas teóricas para a educação musical (Tese de doutorado). Campinas, SP: Faculdade de Educação/Unicamp, 2005.

SILVA, Valéria Carvalho da. *A consciência corporal no processo da educação musical*. In: Anais da Abem, Florianópolis, 2003.

SOARES, Carmen Lúcia. Educação física: raízes européias e Brasil. 3ª ed. Campinas, SP: Autores Associados, 2004.

SOARES, Carmen Lúcia. Imagens da educação no corpo: estudo a partir da ginástica francesa do século XIX. 2ª ed. rev. Campinas, SP: Autores Associados, 2002.

SWANWICK, Keith. Ensinando música musicalmente. São Paulo: Moderna, 2003.

TATIT, Luiz. Musicando a semiótica: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

TATIT, Luiz. O século da canção. Cotia: Ateliê Editorial, 2004.

TEZZA, Cristovão. Entre prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

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

TOURINHO, Cristina. “Aprendizado musical do aluno de violão: articulações entre práticas e possibilidades”. In HENTSCHKE, Liane e DEL BEN, Luciana (orgs.). Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula. São Paulo: Moderna, 2003.

TRINDADE, Brasilena Pinto. A expressão corporal na atividade de execução musical. In: Anais da Abem 2003.

WARNKE, Martin. O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

WISNIK, José Miguel. O som e o sentido: uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras/Círculo do Livro, 1989.

ZUIN, Antônio A. S., PUCCI, Bruno e RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton (orgs.). Ensaio frankfurtianos. São Paulo: Cortez, 2004.

Discografia consultada

D'ALMA. *A quem interessar possa*. São Paulo: produção independente, p1979. 1 disco analógico.

D'ALMA. *D'Alma*. São Paulo: Som da Gente, p1981. 1 disco analógico.

D'ALMA. *D'Alma*. São Paulo: Som da Gente, p1983. 1 disco analógico.

FINGERSTYLE Guitar number 14. Vários. Colorado, USA: Fingerstyle Guitar Publicatios, p1996. 1 CD.

GERAISSATI, André e GISMONTI, Egberto. *Brasil musical*. São Paulo: Tom Brasil, s.d. 1 CD.

GERAISSATI, André. 7989. São Paulo: Tom Brasil, p1999. 1 CD.

GERAISSATI, André. *DADGAD*. São Paulo: Tom Brasil, p1999. 1 CD.

GERAISSATI, André. *Entre duas palavras*. Rio de Janeiro: Carmo, p1982. 1 disco analógico.

GERAISSATI, André. *Solo*. São Paulo: Tom Brasil, p1987. 1 CD.

GISMONTI, Egberto e VASCONCELOS, Naná. *Dança das cabeças*. München, GE: ECM, p1977. 1 disco analógico.

GISMONTI, Egberto e VASCONCELOS, Naná. *Duas vozes*. München, GE: ECM, p1985. 1 CD.

GISMONTI, Egberto. 1969. Rio de Janeiro: Universal Music, p1969. 1 CD.

GISMONTI, Egberto. *Carmo*. Rio de Janeiro: EMI Music, p.1977. 1 CD.

GISMONTI, Egberto. *Circense*. Rio de Janeiro: EMI Music, p1980. 1 CD.

GISMONTI, Egberto. *Sol do meio dia*. München, GE: ECM, p1978. 1 CD.

GISMONTI, Egberto. *Solo*. München, GE: ECM, p1979. 1 disco analógico.

HEDGES, Michael. *Aerial boundaries*. Rio de Janeiro: Polygram Discos, p1987. 1 disco analógico.

HEDGES, Michael. *Breakfast in the field*. Stanford, USA: Windham Hill Records, p1981. 1 CD.

HEDGES, Michael. *Live at the double planet*. São Paulo: BMG, 1987. 1 CD.

HEDGES, Michael. *Oracle*. São Paulo: BMG, p1996. 1 CD.

HEDGES, Michael. *Taproot*. Stanford, USA: Windham Hill Records, p1990. 1 CD.

HEDGES, Michael. *Torched*. São Paulo: BMG, p1999. 1 CD.

KROMA, Quarteto de Guitarras. *Kroma*. São Paulo: Abril Music, p2001. 1 CD.

MAHOGANI, Quarteto de Violões. *Cordas cruzadas*. Rio de Janeiro: Produção independente/Rob digital, p2001. 1 CD.

MAHOGANI, Quarteto de Violões. *Mahogani*. Rio de Janeiro: Produção independente/Rob Digital, p1997. 1 CD.

MARIANO, César Camargo e DELMIRO, Hélio. *Samambaia*. Rio de Janeiro: EMI Music, p2003. 1 CD.

MARIANO, César Camargo e LUBAMBO, Romero. *Duo*. São Paulo: Trama, p2002. 1 CD.

NOGUEIRA, Paulinho. *Chico Buarque – primeiras composições*. São Paulo: Trama, p2002. 1 CD.

POWELL, Baden. *Baden live à Bruxelles*. São Paulo: Lua Music, p2005. 1 CD.

POWELL, Baden. *Baden Powell*. Rio de Janeiro: Universal Music, p2003. 13 CDs.

POWELL, Baden. *Baden Powell*. S.I.: Movie Play Music do Brasil, p2002. 1 CD.

POWELL, Baden. *Lembranças*. São Paulo: Trama, p2000. 1 CD.

POWELL, Baden. *O universo musical de Baden Powell*. Rio de Janeiro: Universal Music, p2002. 2 CDs.

ROCHA, Ulisses e CARDOSO, Teco. *Caminhos cruzados*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo/Velas, p1993. 1 CD.

ROCHA, Ulisses. *Álbum*. São Paulo: Ceará/Tom Brasil, s.d. 1 CD.

ROCHA, Ulisses. *Alguma coisa a ver com o silêncio*. Rio de Janeiro: Visom, p1986. 1 CD.

ROCHA, Ulisses. *Ar*. São Paulo: Azul Records, p1998. 1 CD.

ROCHA, Ulisses. *Estudos e outras idéias*. São Paulo: Azul Music, p2005. 1 CD.

VÁRIOS. *Rumos musicais*. São Paulo: Itaú Cultural, p1998. 1 CD.

VÁRIOS. *Violões*. São Paulo: Projeto Memória Brasileira, p1992. 1 CD.

WILLIAMS, John. *John Williams plays Bach*. Manaus: Sony Music, p2001. 1 Cd.

Videografia consultada

DA VIOLA, Paulinho. *Meu tempo é hoje*. Rio de Janeiro: Videofilmes, c2003. 1 DVD.

HEDGES, Michael. *The artist's profile: Michael Hedges*. Castle Rock, USA: Ecliptic Productions, c1999. 1 VHS.

POWELL, Baden. *Velho amigo: o universo musical de Baden Powell*. Rio de Janeiro: Universal Music, c2003. 1 DVD.

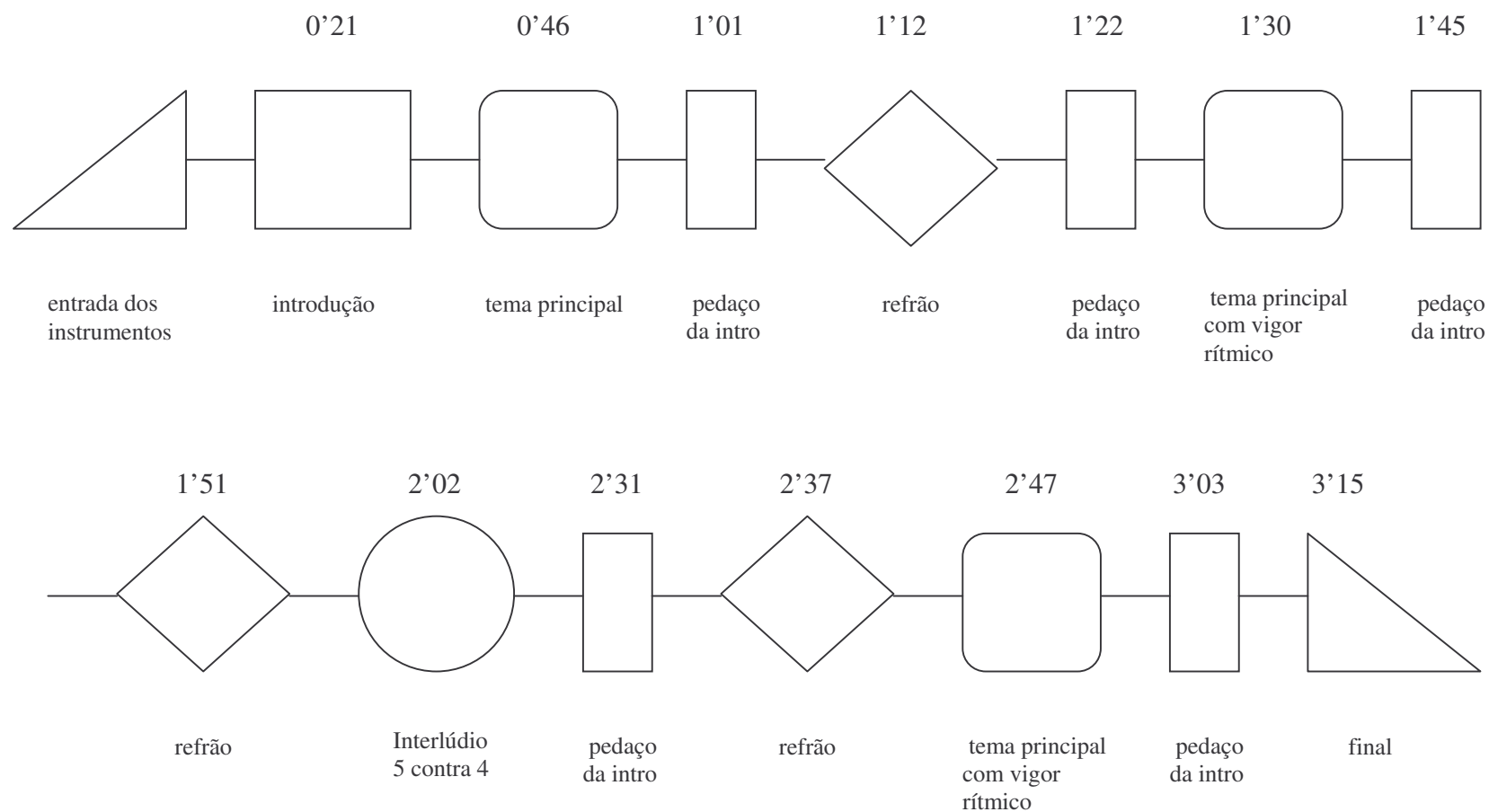
REGINA, Elis. *MPB Especial – 1973*. São Paulo: Trama, c2004. 1 DVD.

VÁRIOS. *De coração para coração: homenagem a Paulinho Nogueira*. São Paulo: Atração Fonográfica, c2003. 1 DVD.

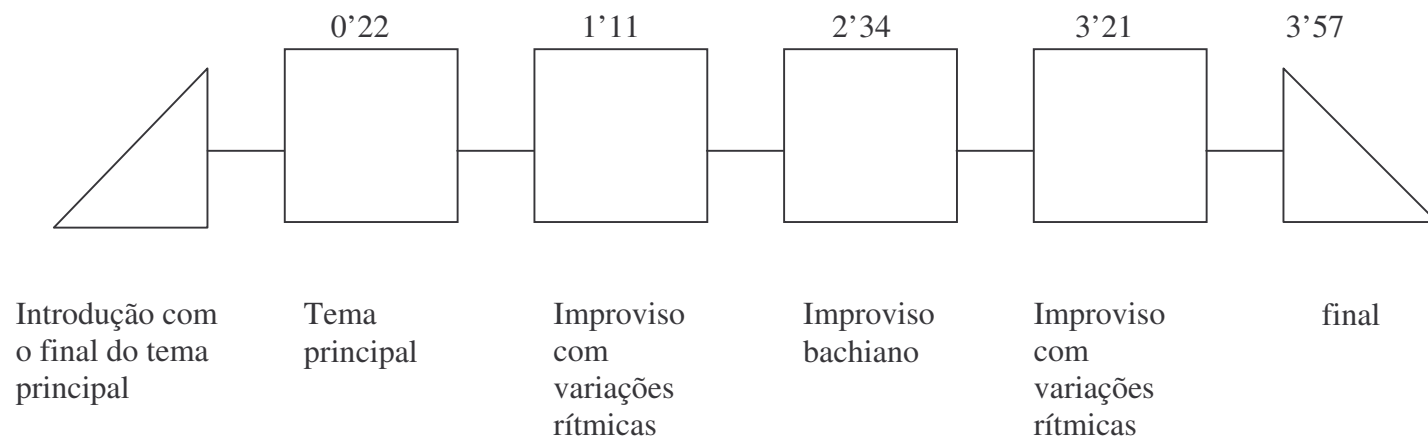
VÁRIOS. *Saravah*. São Paulo: Biscoito Fino, c2005, 1 DVD.

VÁRIOS. *Solace*. Stanford, USA: Windham Hill Records, c1999. 1 DVD.

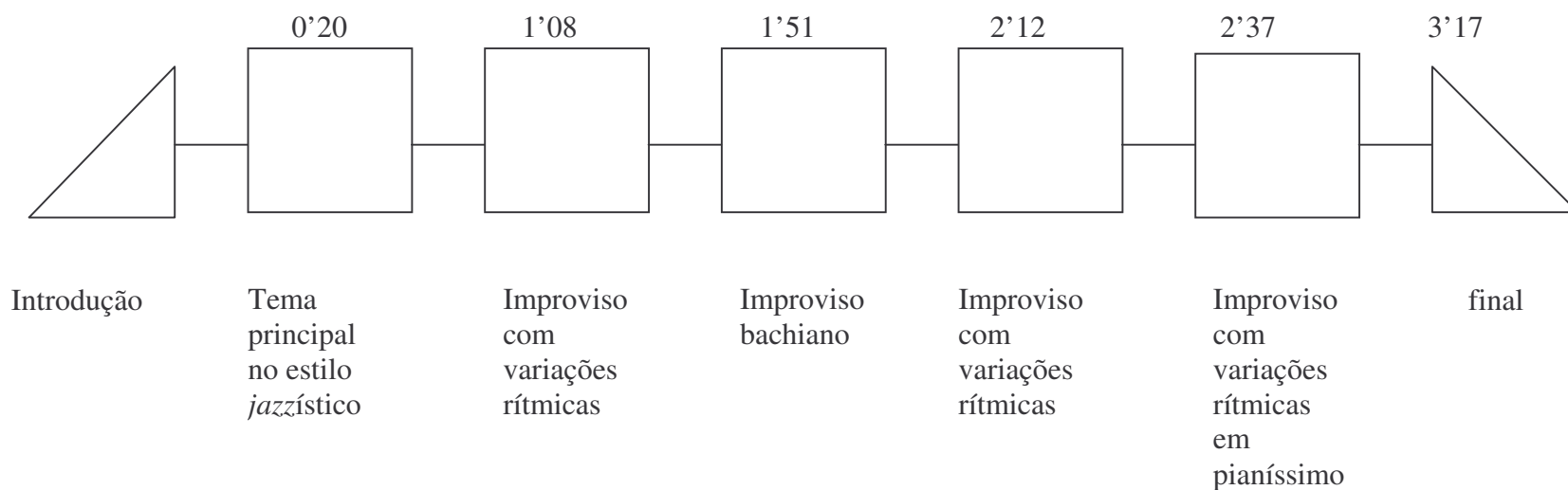
Anexo 1 – Berimbau (faixa 5 do CD “Ao vivo no Teatro Santa Rosa”)



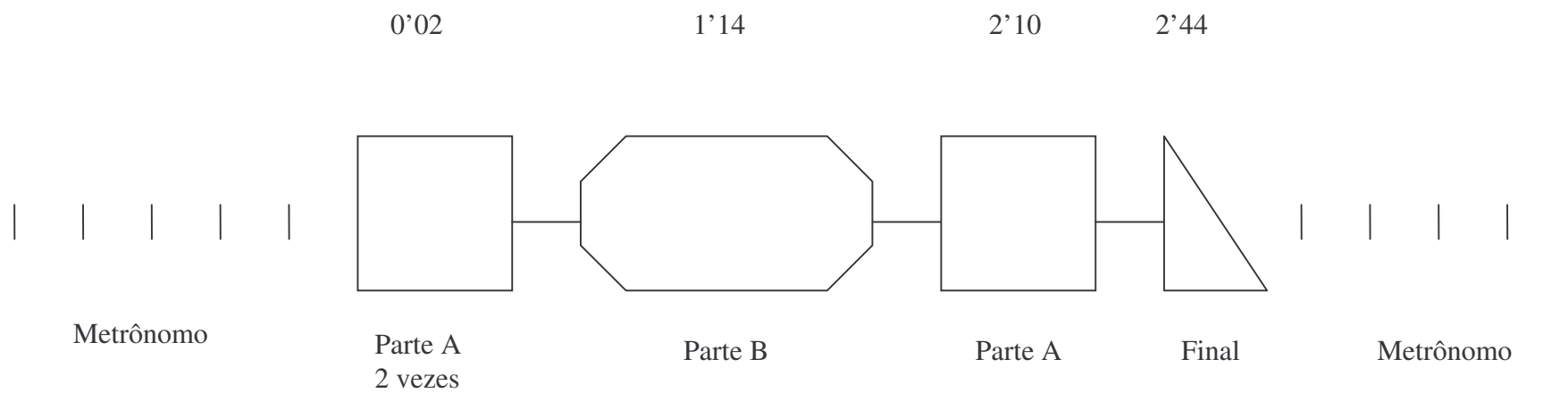
Anexo 2 – Samba Triste: duas versões (faixa 10 do CD “Baden Powell à vontade”)



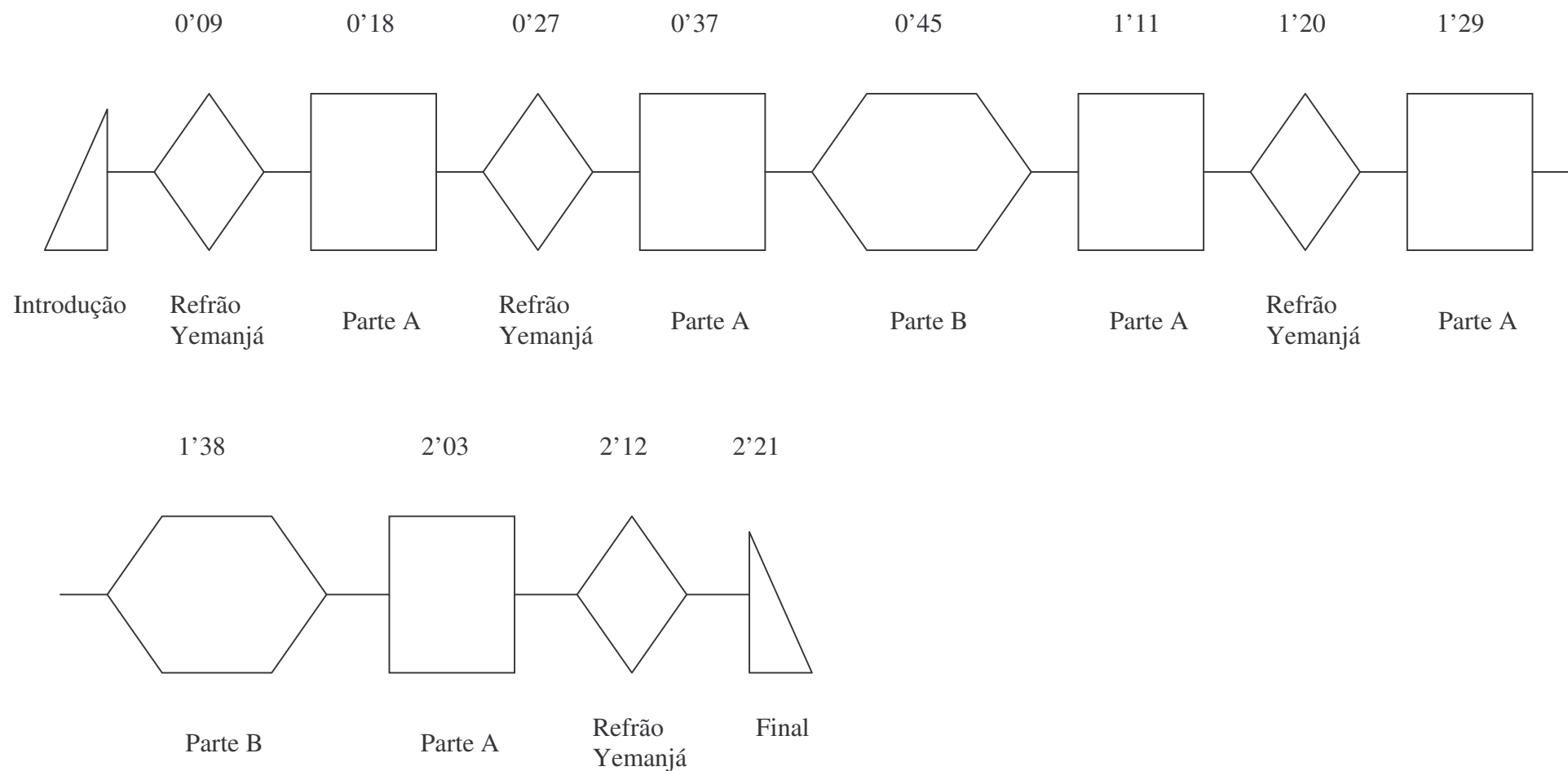
(faixa 7 do CD “Baden Powell” da gravadora Movieplay)



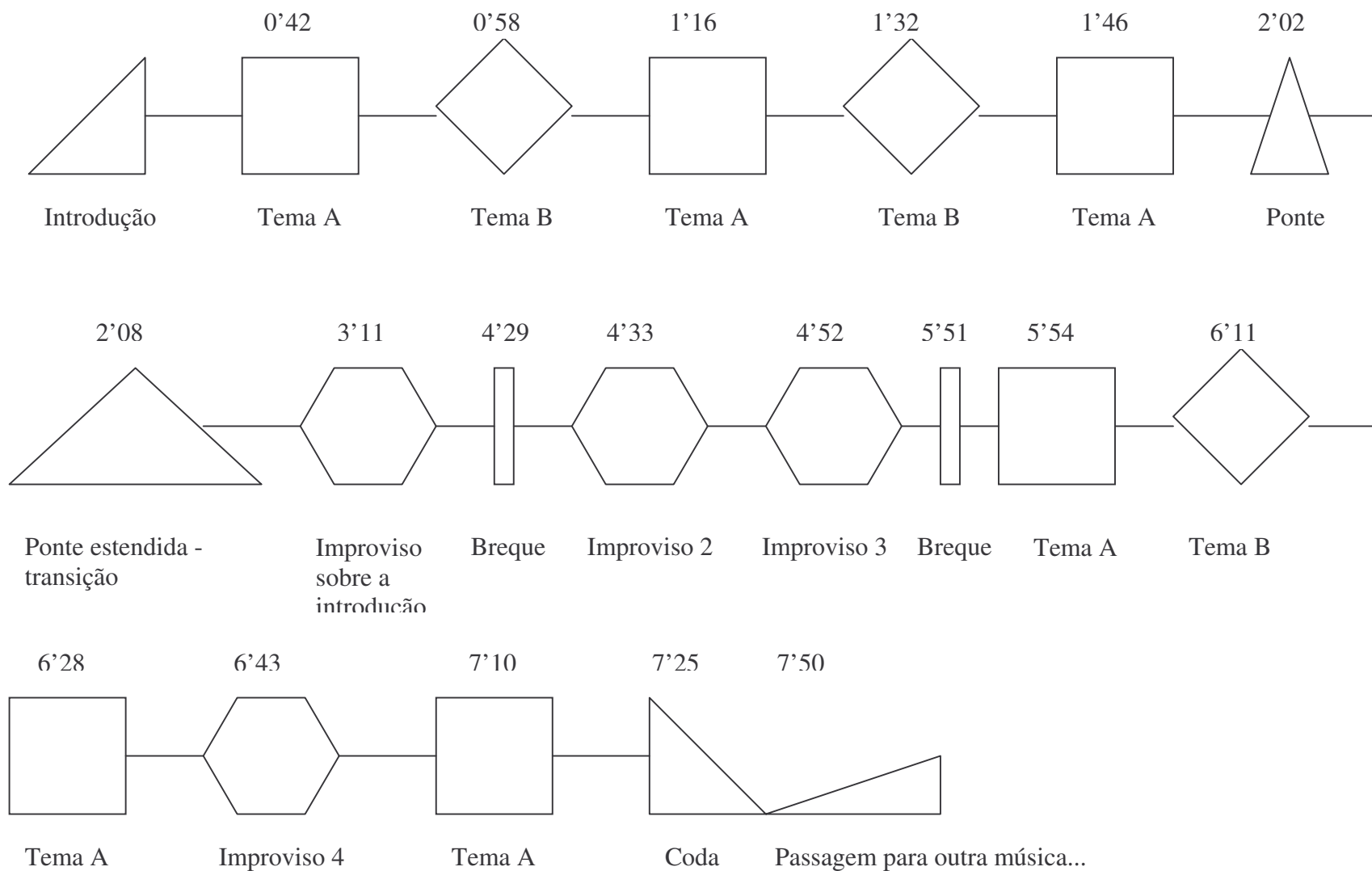
Anexo 3 – Choro para metronome (faixa 2 do CD “*Baden Powell*” da gravadora Movieplay)



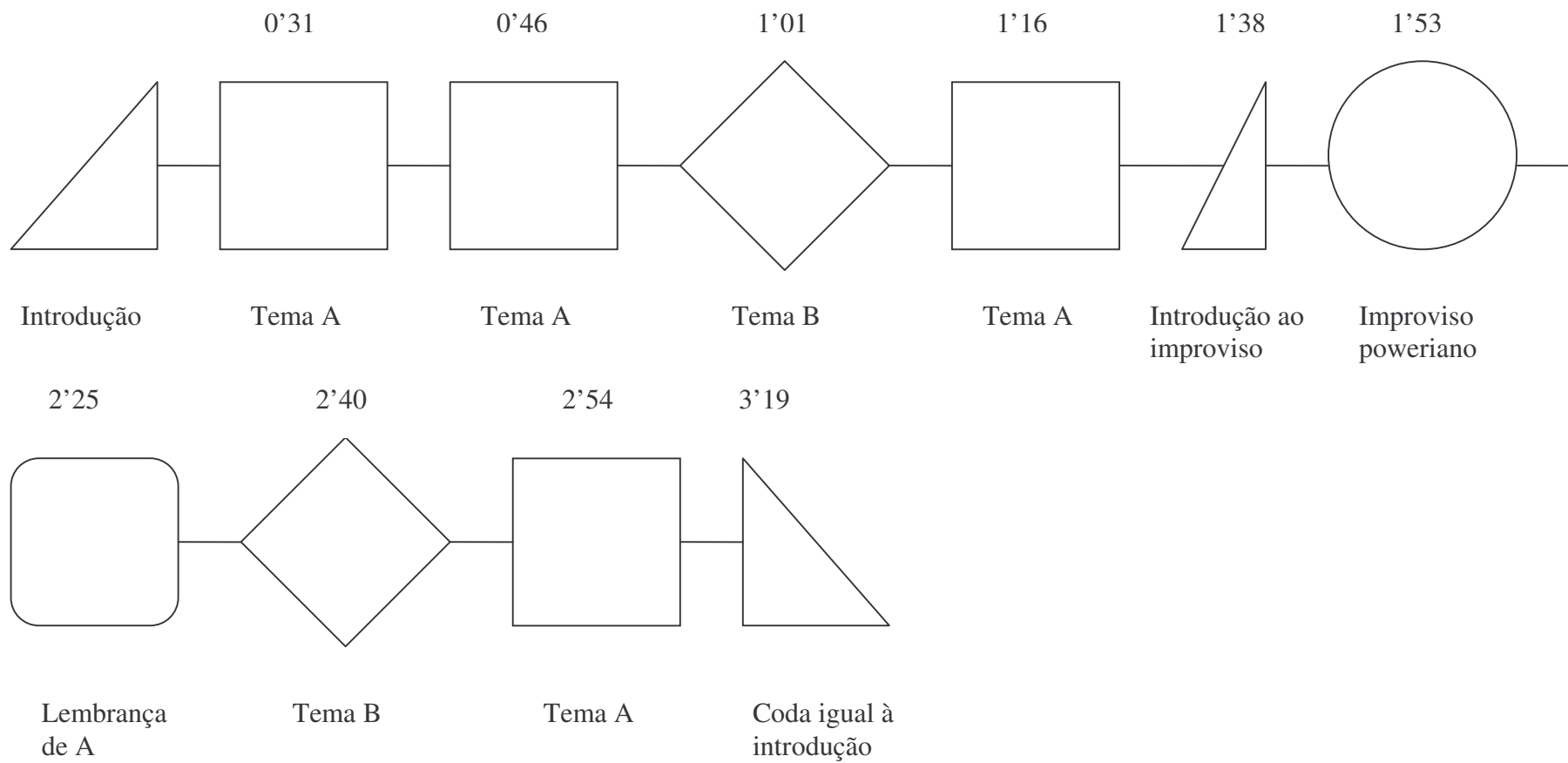
Anexo 4 – Canto de Yemanjá (faixa 2 do CD “27 horas de estúdio”)



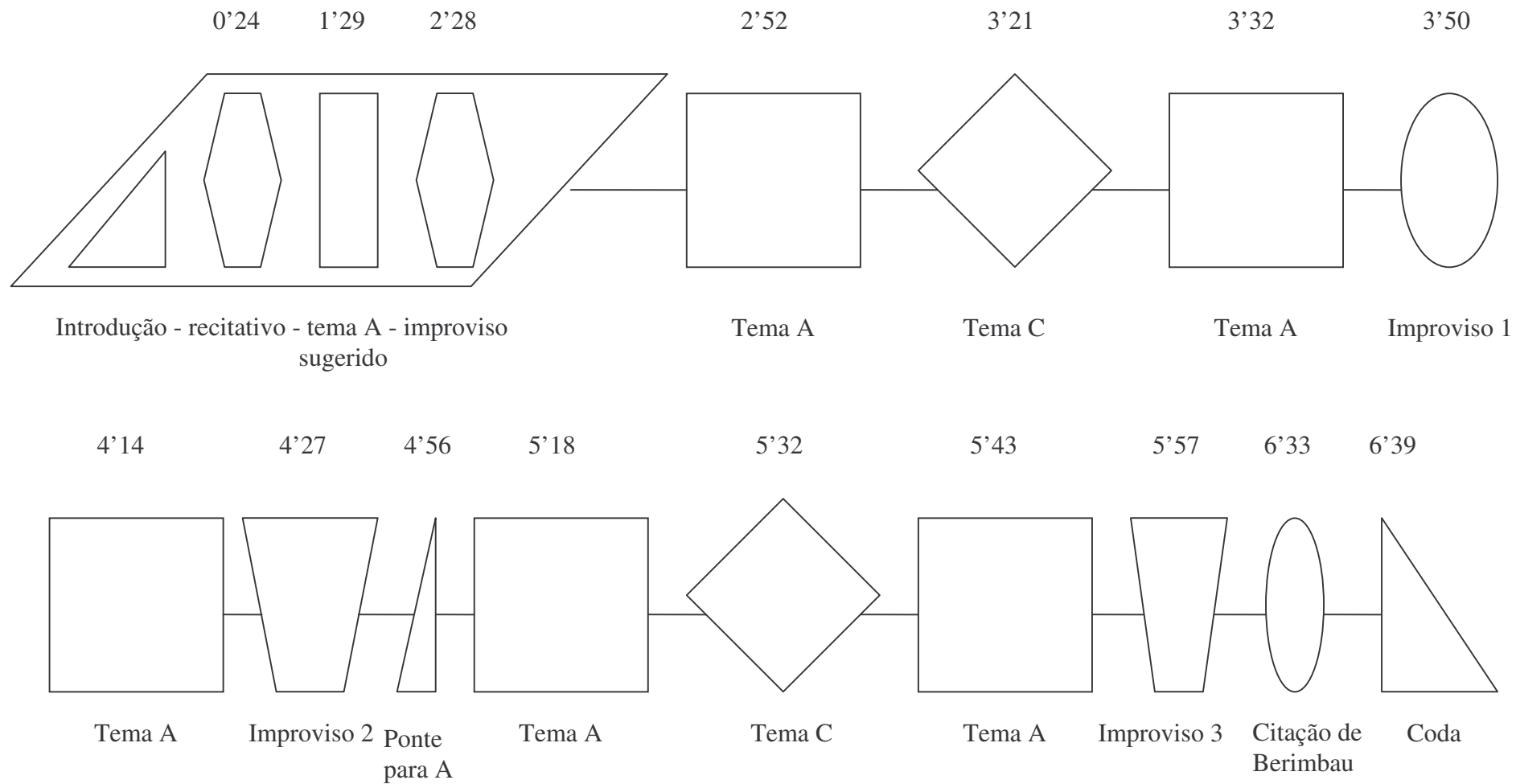
Anexo 5 – Dança das cabeças (faixa 2 do LP “Dança das cabeças”)



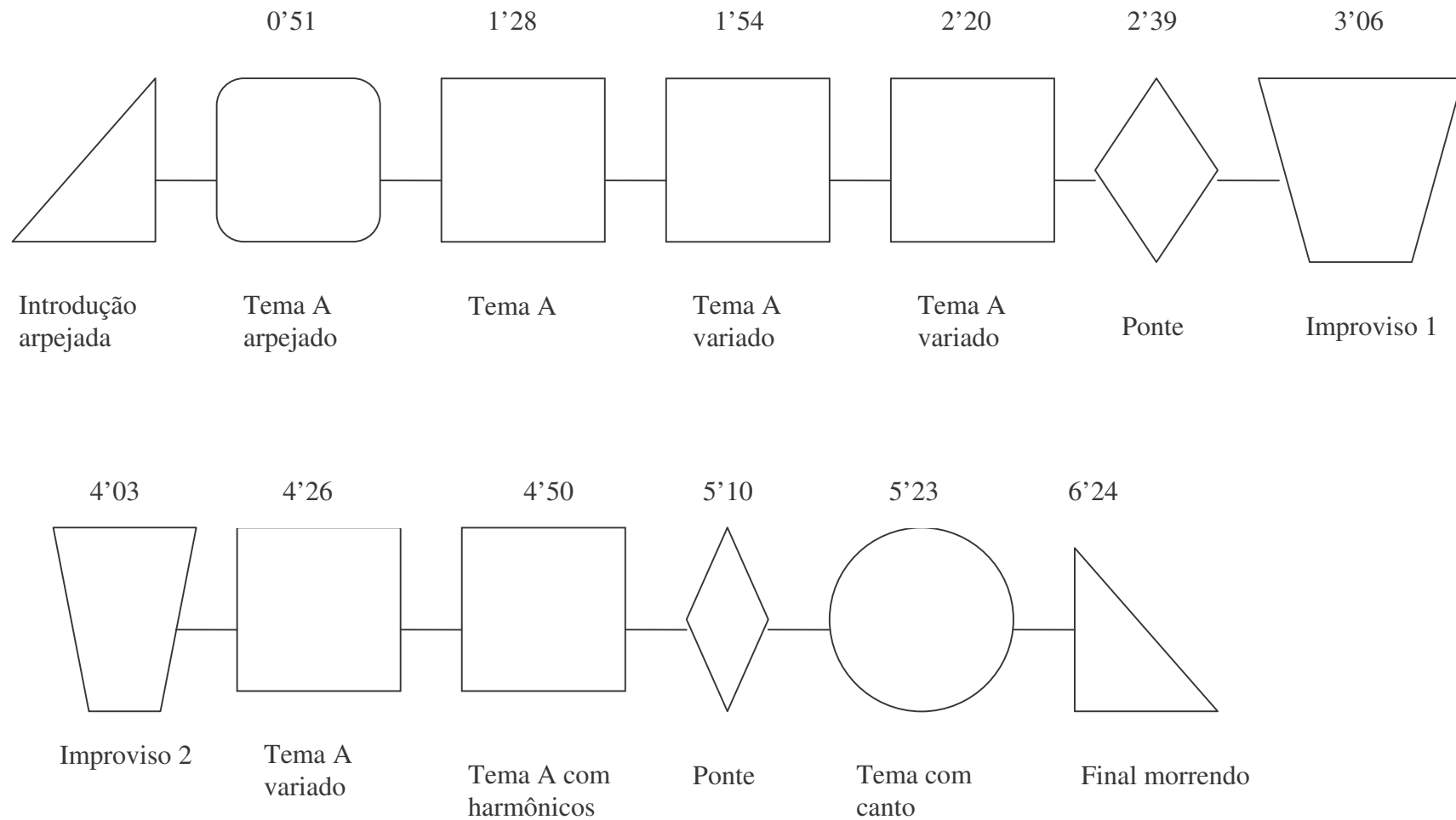
Anexo 6 – Salvador (faixa 1 do CD “1969”)



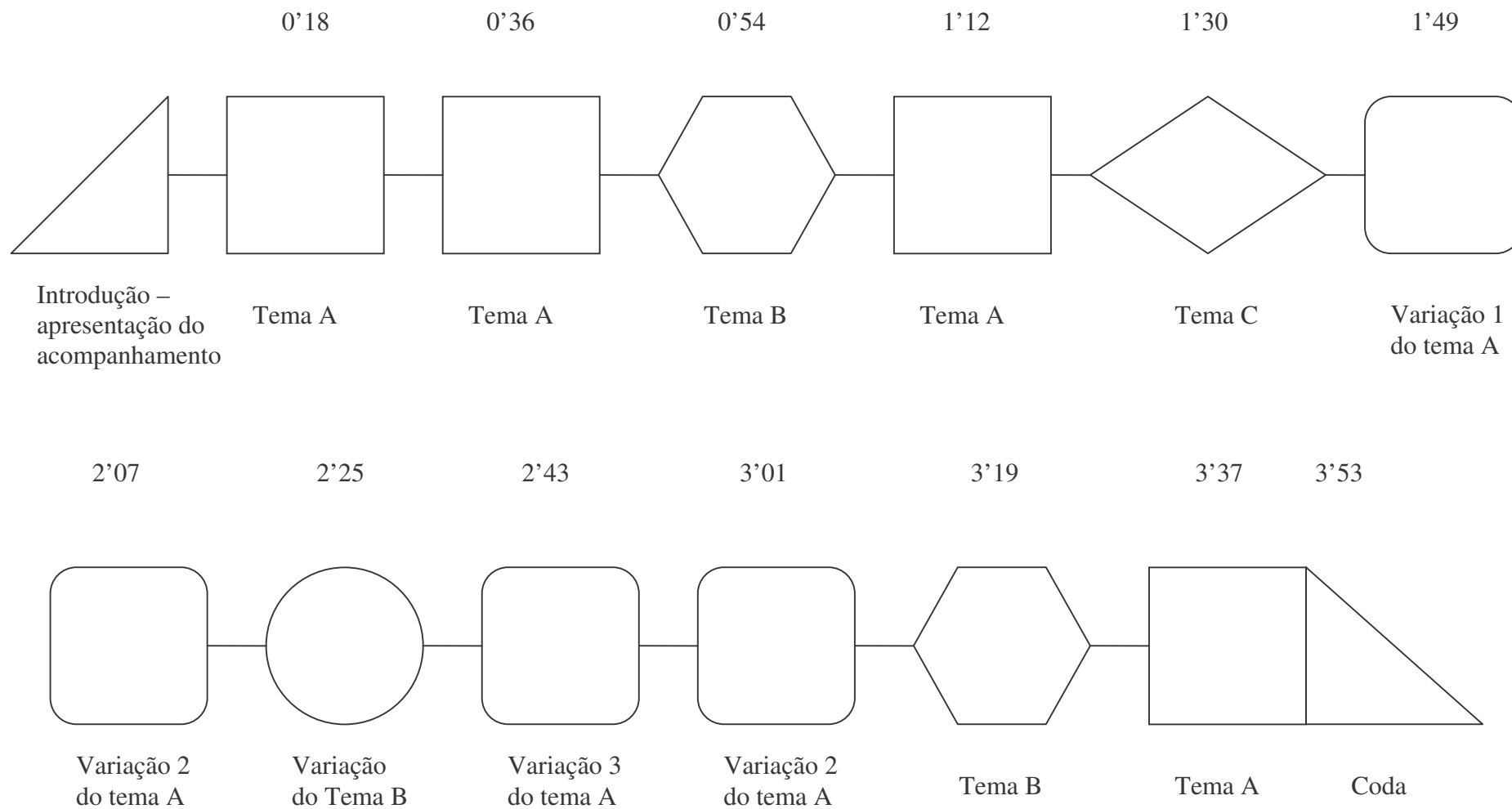
Anexo 7 – Salvador (faixa 9 do CD “Violões”)



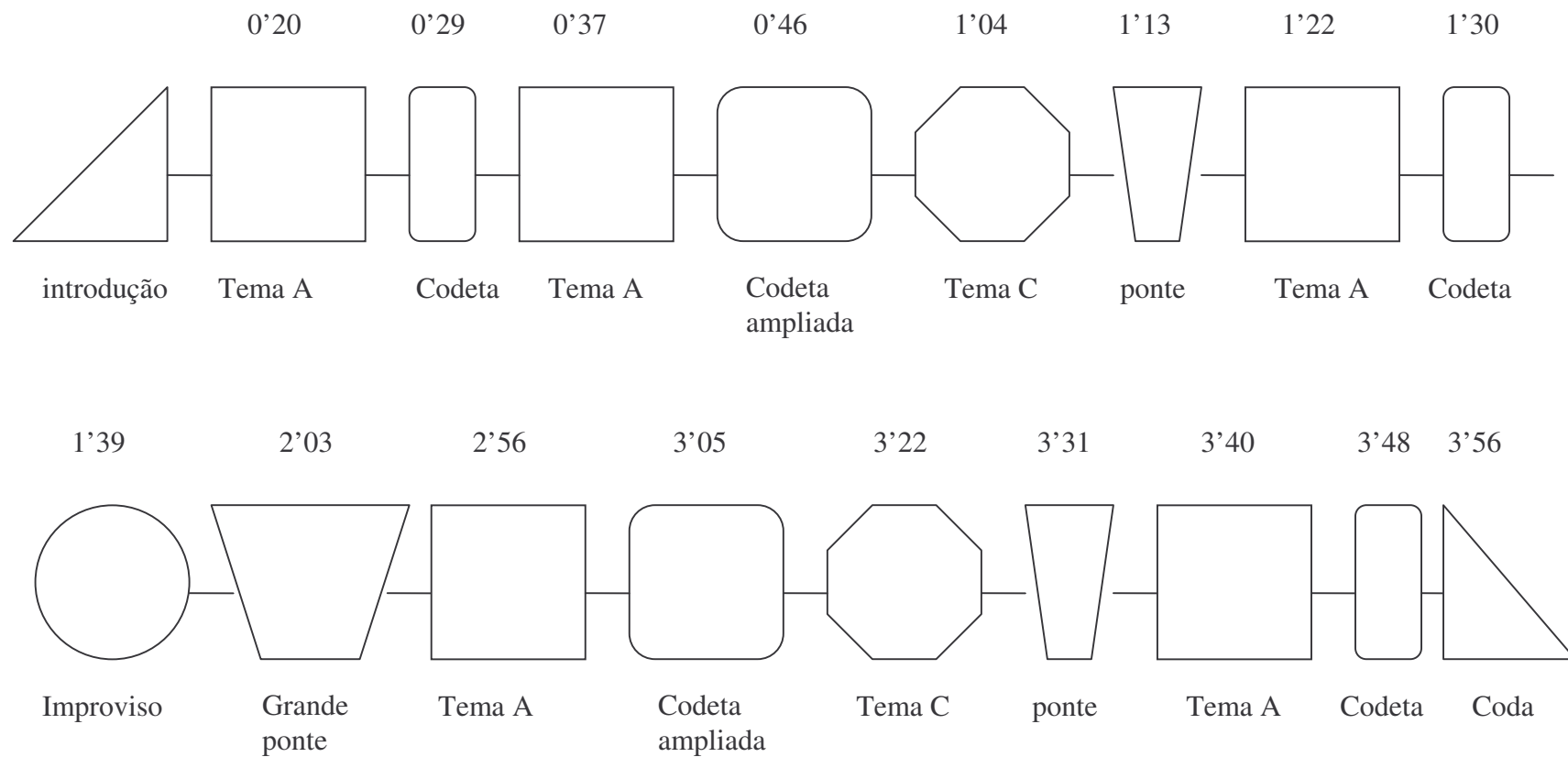
Anexo 8 – Salvador (faixa 2 do lado B do disco sonoro “Solo”)



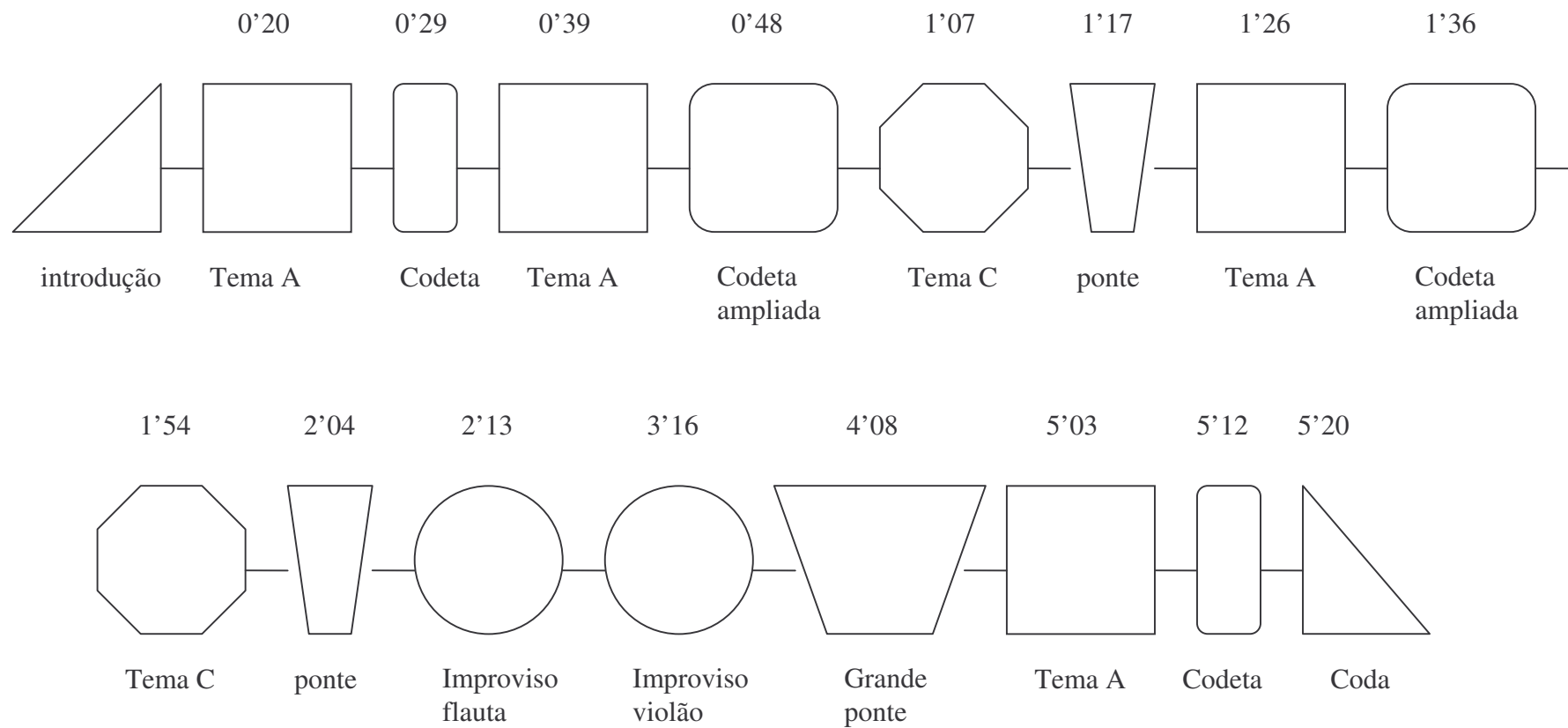
Anexo 9 – Rio acima (faixa 1 do CD *Ar*)



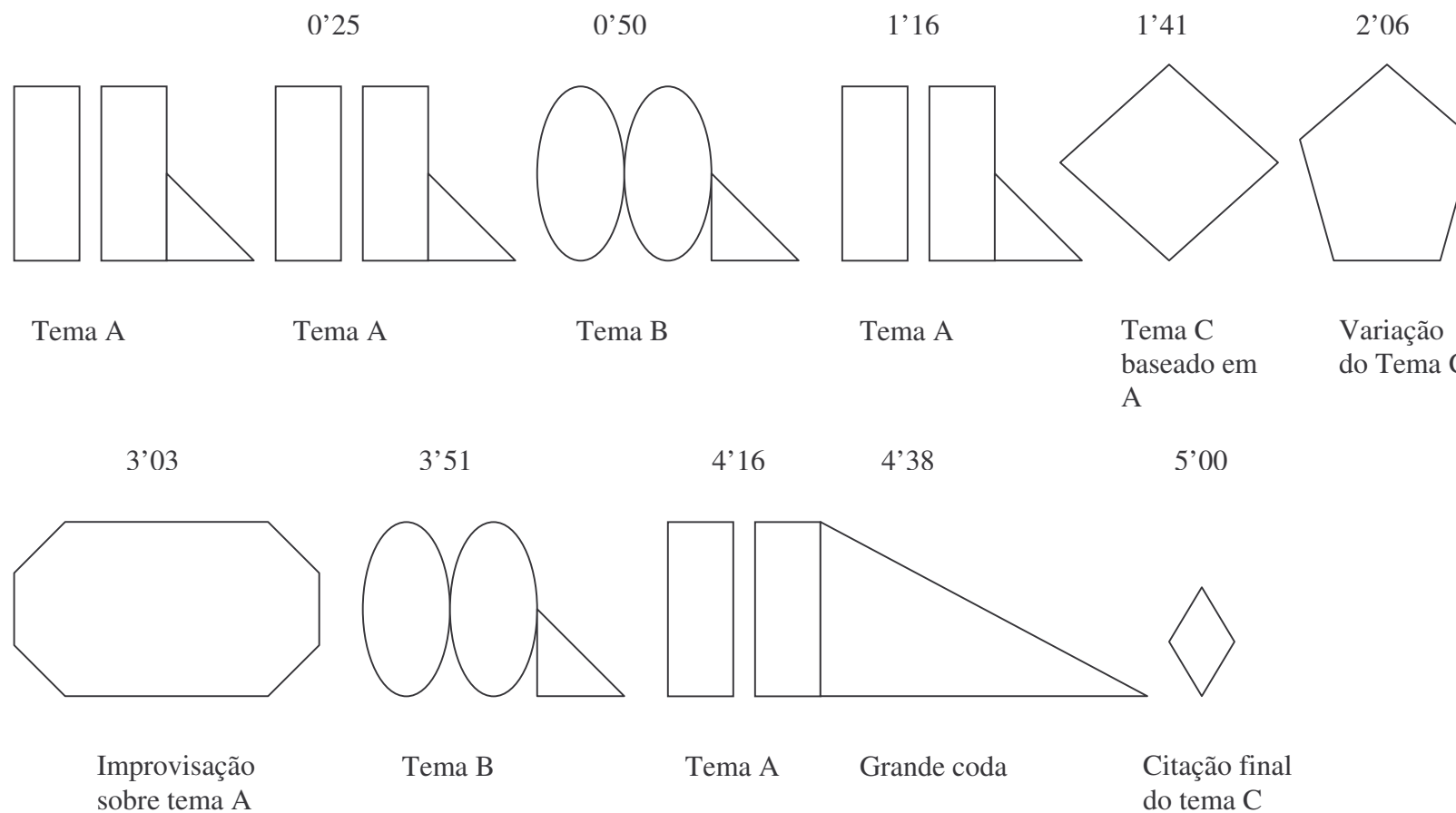
Anexo 10 – Última hora (faixa 11 do CD *Violões*)



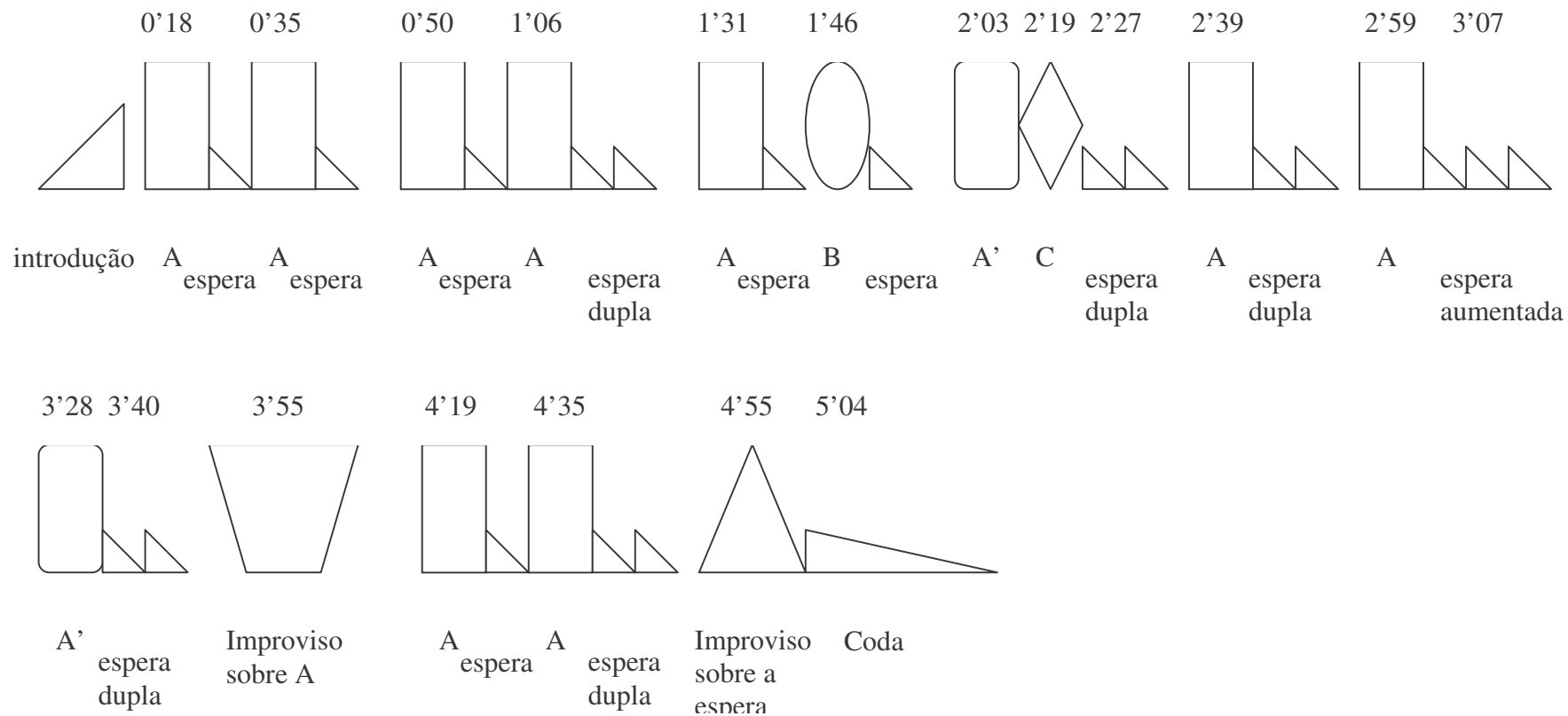
Anexo 11 – Última hora (faixa 4 do CD *Caminhos cruzados*)



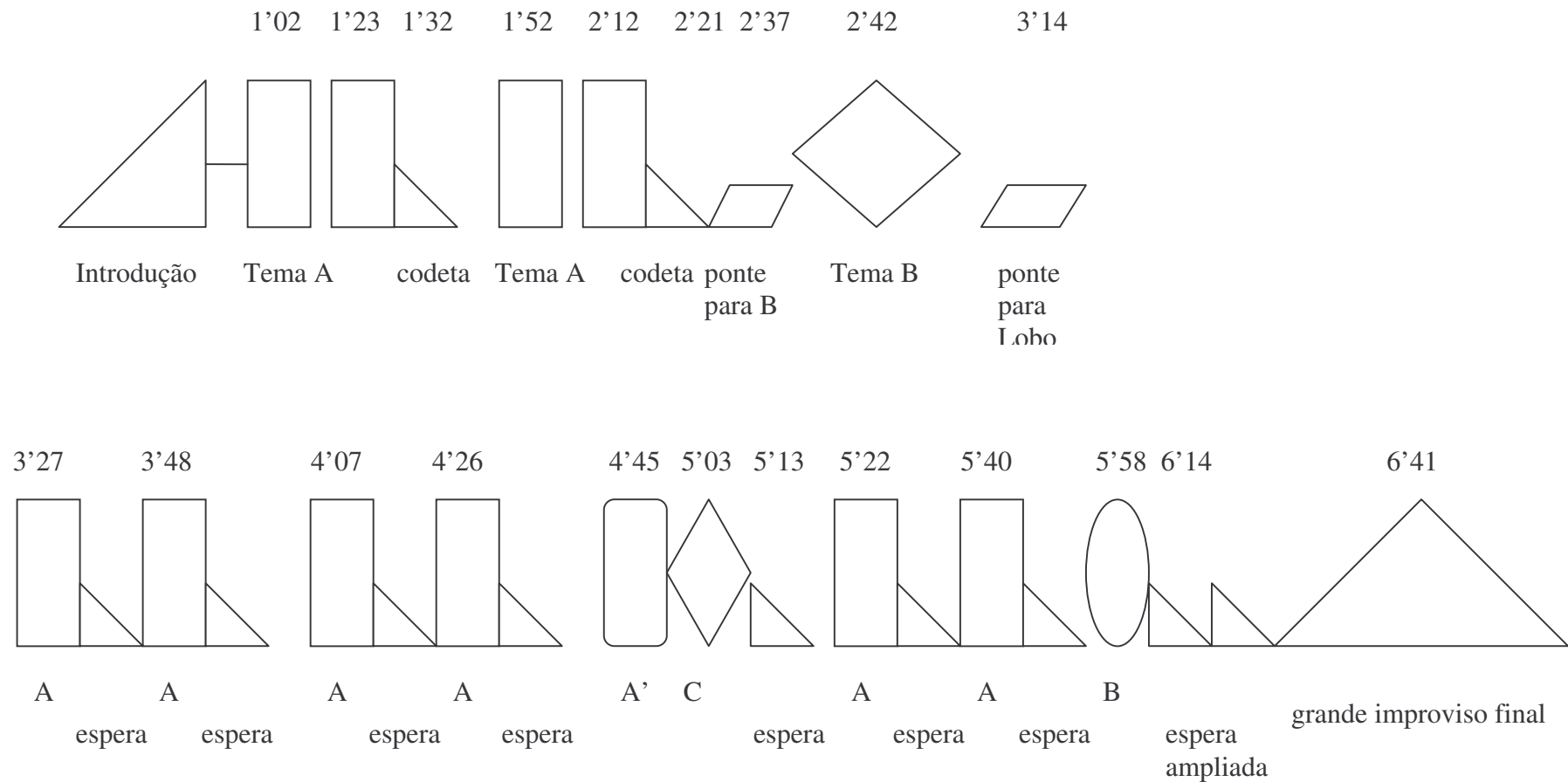
Anexo 12 – Nós e as horas (faixa 5 do CD *Ar*)



Anexo 13 – Lobo (faixa 1 do CD *Solo*)

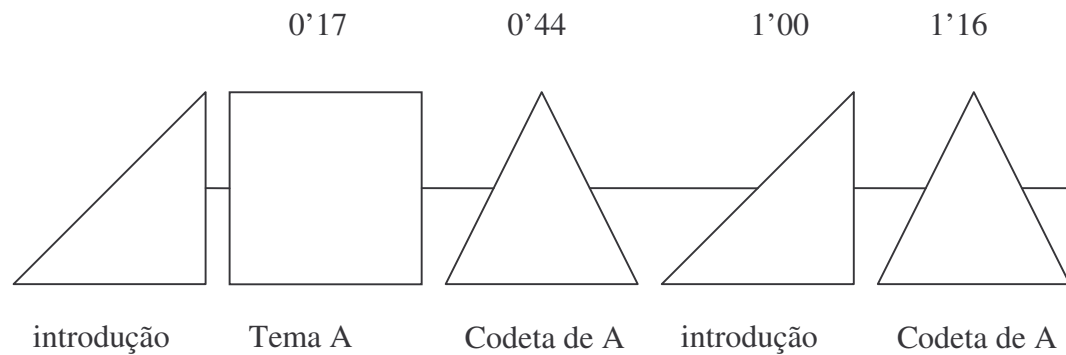


Anexo 14 – Canto das águas/Lobo (faixa 5 do CD *Brasil Musical – André Geraissati/Egberto Gismonti*)

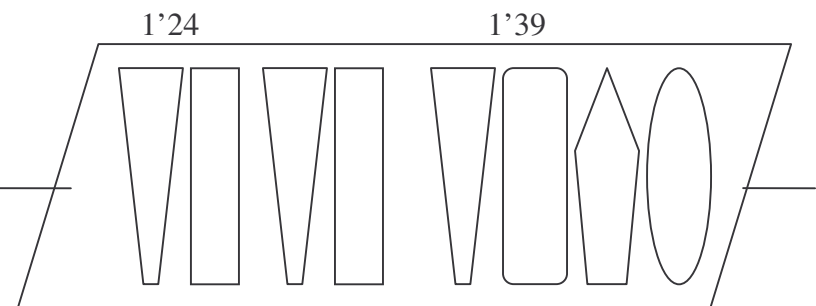


Anexo 15 – Ausência (faixa 6 do CD *Solo*)

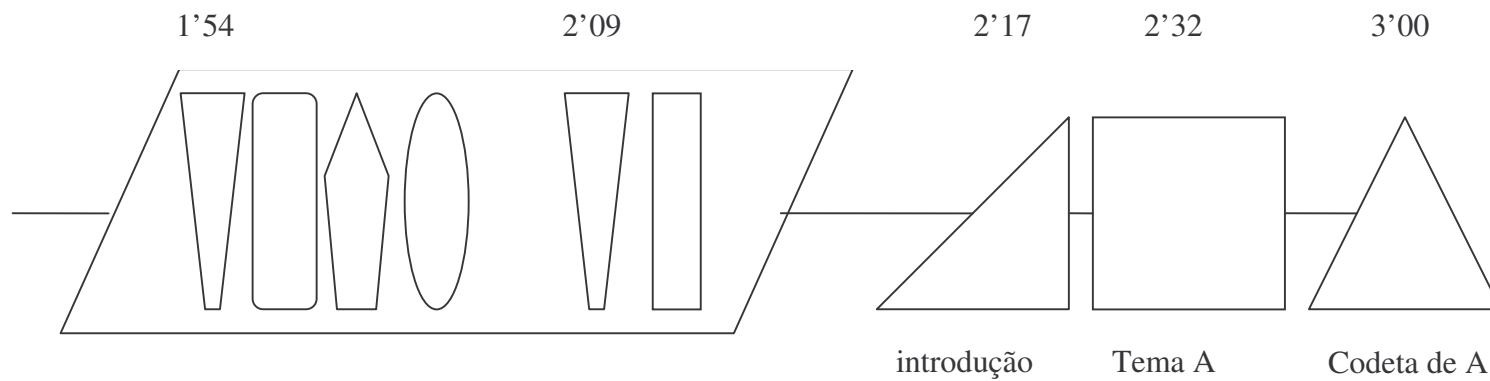
1ª SEÇÃO



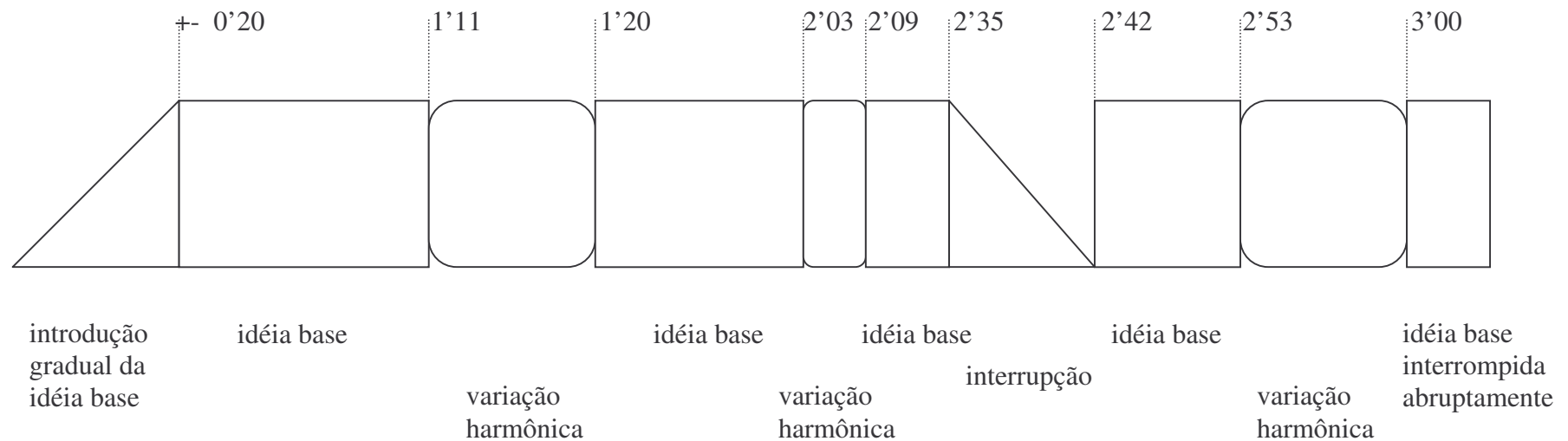
2ª SEÇÃO



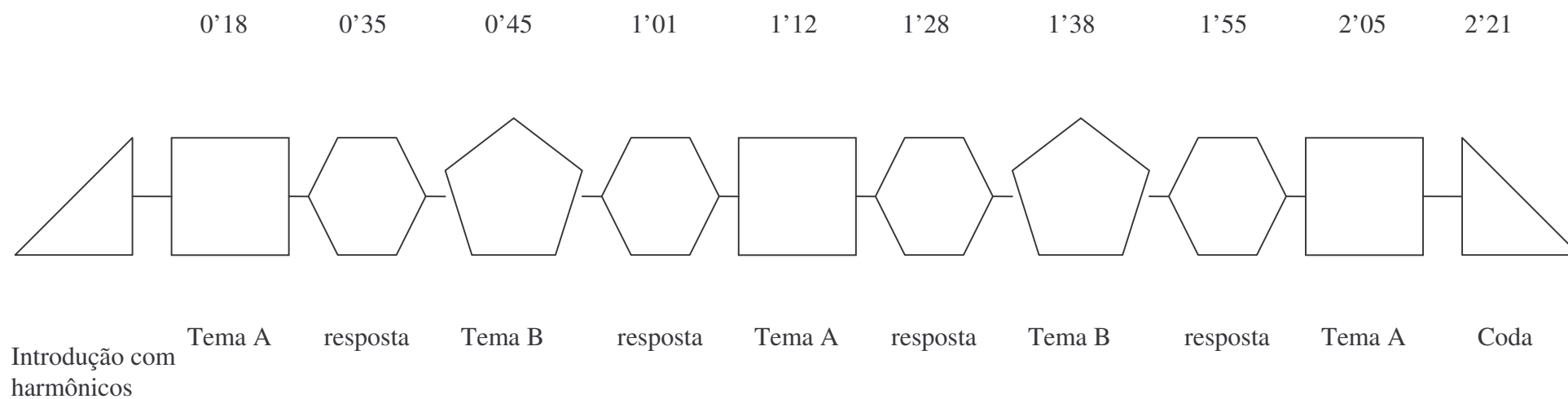
1ª SEÇÃO



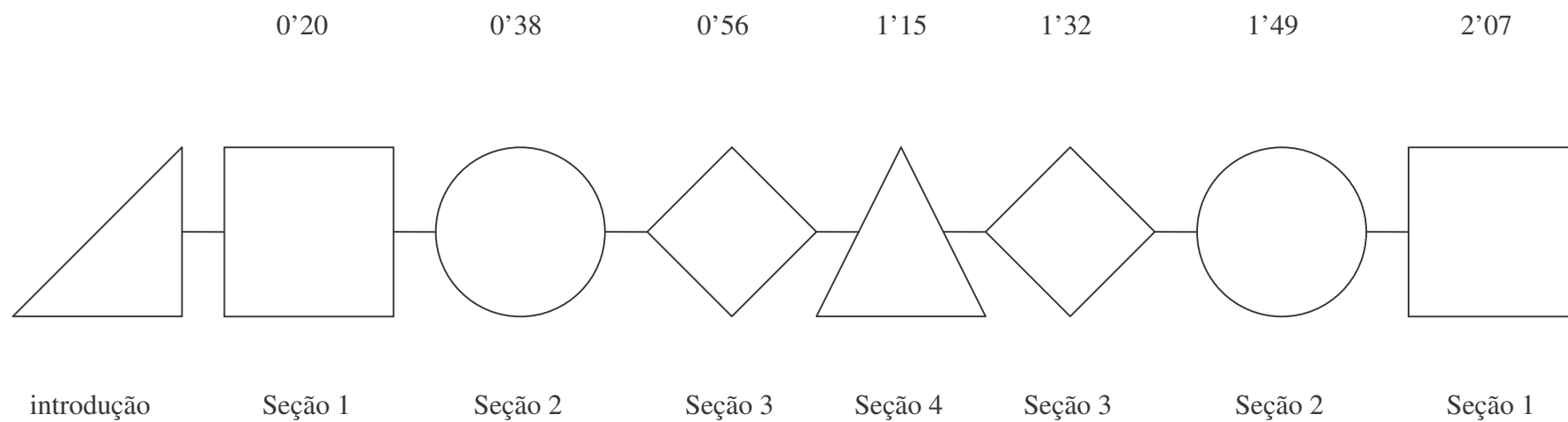
Anexo 16 – Banzo (faixa 4 do CD *Brasil Musical* – André Geraissati/Egberto Gismonti)



Anexo 17 – Layover (faixa 1 do CD *Breakfast in the field*)



Anexo 18 – The Rootwitch (faixa 12 do CD *Taproot*)



Anexo 19 – Oracle (faixa 6 do CD *Oracle*) e Fusion of the five elements (faixa 3 do CD

Torched)

0'23

0'36

0'54

1'12

1'31

1'49

2'07

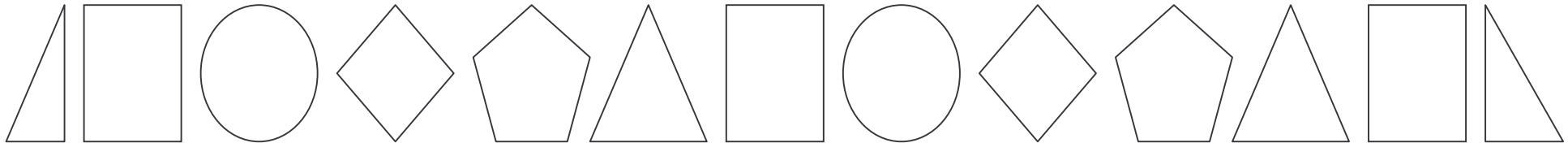
2'25

2'43

3'01

3'19

3'35



intro 1º elemento 2º elemento 3º elemento 4º elemento 5º elemento 1º elem. 2º elem. 3º elem. 4º elem. 5º elem. 1º elem. coda

0'13

0'27

0'40

0'53

1'07

1'20

1'33

1'47

2'00

2'13



intro 1º elemento 2º elemento 3º elemento 4º elemento 5º elemento 1º elem. 2º elem. 3º elem. 4º elem. 5º elem.

2'27

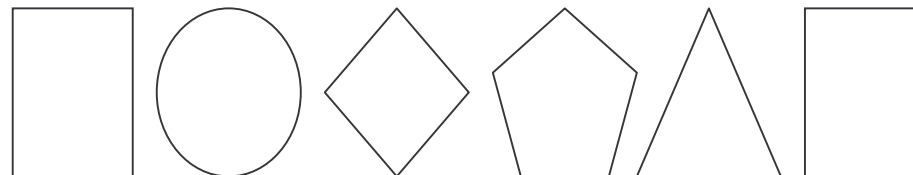
2'40

2'53

3'07

3'20

3'33



1º elem.

2º elem.

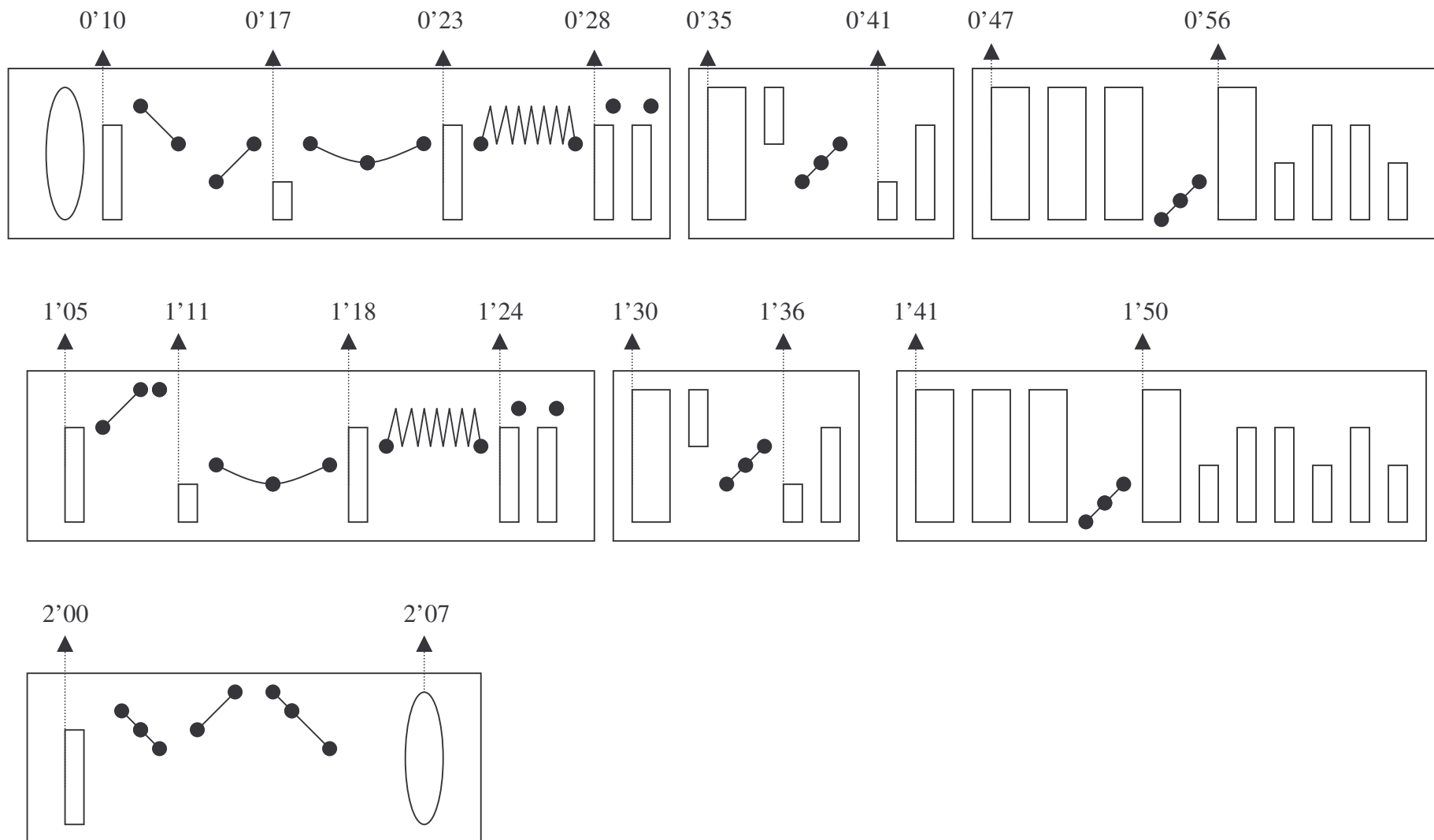
3º elem.

4º elem.

5º elem.

1º elem.

Anexo 20 – Breakfast in the field (faixa 6 do CD *Breakfast in the field* e faixa 6 do CD *Live at the double planet*)



Anexo 21 – Garota de Ipanema (faixa 7 do CD *Baden Live à Bruxelles*)

