

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Pedro Lodovici Neto

**Velhos musicistas em ação:
os efeitos da música em suas vidas**

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS: ANTROPOLOGIA

São Paulo (SP)

2009

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PUC-SP**

Pedro Lodovici Neto

**Velhos musicistas em ação:
os efeitos da música em suas vidas**

**Tese apresentada à Banca Examinadora
da Pontifícia Universidade Católica de
São Paulo, como exigência parcial para
obtenção do título de Doutor em Ciências
Sociais: Antropologia, sob orientação da
Prof.^a Dr.^a Maria Helena Villas Bôas
Concone.**

DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS: ANTROPOLOGIA

São Paulo (SP)

2009

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Sonia Albano de Lima
Faculdade de Música Carlos Gomes /UNESP

Prof.^a Dr.^a Marisa Trench de Oliveira Fonterrada
UNESP /PUC-SP

Prof.^a Dr.^a Dorothea Voegeli Passeti / PUC-SP

Prof.^a Dr.^a Marisa do Espírito Santo Borin / PUC-SP

Prof.^a Dr.^a Maria Helena Villas Bôas Concone
PUC-SP - Orientadora

São Paulo, 09 de junho de 2009.

Autorizo, exclusivamente para fins acadêmicos e científicos,
a reprodução total ou parcial desta dissertação por processos
fotocopiadores ou eletrônicos.

Pedro Lodovici Neto
São Paulo, 09 de junho de 2009.

Dedico esta dissertação a meus pais que, de onde estão, certamente
muito felizes ficam com esta minha aventura...

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dr.^a Maria Helena Villas Boas Concone, minha orientadora, pelo extremado interesse e carinho que devota a seus alunos e pelo rigor científico com que me conduziu nesta tese de doutorado.

Às Prof.^{as}. Dr.^{as} Sonia Albano de Lima e Dorothea Voegeli Passeti, pelo acolhimento ao meu trabalho e a competente orientação na Banca de Qualificação deste trabalho.

A todos os Profs. do Curso de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais: Antropologia, cujos cursos frequentei, com quem muito dialoguei e que me iluminaram na pesquisa: Dorothea Voegeli Passeti; Josildeth Gomes Consorte; Lúcio Flávio Rodrigues de Almeida; Paulo-Edgar Almeida Resende; Maria Helena Villas Boas Concone.

A todos os Professores da Gerontologia, de quem estou sempre muito próximo, e a quem tanto devo.

Aos amigos Thalita, Marcos e Manoela, sempre prontos a nos auxiliar em nossas obrigações para com a Universidade.

Aos colegas de classe, com os quais tive a alegria de conviver neste período, trocar muitas ideias, aprender muito com a diversidade, e enriquecer meus conhecimentos.

À PUC-SP, por mais uma vez me acolher como um de seus alunos e me beneficiar com seu programa de Bolsa de Estudos a seus filhos. Espero ainda por muitos anos devolver a esta Universidade, onde me formei um jovem engenheiro (quando a FEI ainda dela fazia parte e tive meu diploma assinado por Dom Paulo Evaristo Arns), tudo o que ela fez por minha formação no mestrado e agora no doutorado.

Às pessoas entrevistadas, cujo depoimento foi de grande valia para o desenvolvimento deste trabalho.

A meu irmão, arquiteto, Prof. Dr. José Carlos Lodovici, que me inspira sempre para a continuidade de minha formação acadêmica.

Aos meus tios, tias, primos e primas, que sempre estão presentes em minha vida.

Ao meu sogro, Benito (in memoriam), minha sogra Carmen, cunhados e sobrinhos, de cuja família faço parte com muita felicidade há 35 anos.

Aos meus filhos, Pedro e Edméa, que são motivo de meu maior orgulho e emuladores de minha continuidade nos estudos pós-graduados.

À Fláminia, minha companheira todo o tempo, e que se diz confortável como sendo a segunda, já que complicado seria concorrer com a precedente, a música.

Resumo

LODOVICI NETO, Pedro. *Velhos musicistas em ação: os efeitos da música em suas vidas*. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais: Antropologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008: 356 páginas.

Este trabalho resultou de uma pesquisa em abordagem qualitativa, na interface da Antropologia e da Gerontologia, com foco na prática musical, visando a estudar a natureza da prática musical ou o que a torna possível, e cujos efeitos se fazem sentir no cotidiano das pessoas idosas que fazem dela um uso profissional no mercado, e/ou amador e/ou de lazer. O problema de pesquisa que determinou a realização deste estudo foi discutir como as pessoas idosas vivenciam e compreendem a música em geral, através de aspectos que tipificam esta investigação: - o protagonismo do músico-idoso; - a velhice como espaço possível para a atividade musical; - a música como habitante ideal no corpo e mente das pessoas; - a própria música enquanto processo que transcende taxonomias como erudito/popular; antigo/contemporâneo; instrumental ou canto... e pode/deve estar presente em todo o curso da vida humana. Foram entrevistadas 10 pessoas (idade mínima de 67 anos e máxima de 88 anos). Estas são alocadas neste trabalho como pertencendo a 4 grupos de pessoas residentes e atuantes na capital paulistana: 2 musicistas e professores de música: um aposentado; outro não; 4 participantes, aposentados ou não, de um grupo de amigos-músicos que se apresentam em uma roda de chorinho/samba em uma loja de equipamentos musicais no centro paulistano; 3 integrantes não-aposentados de uma banda de jazz tradicional e 1 maestro/musicista aposentado e agora afastado da atividade musical. Os resultados apontam para três aspectos sobre a prática musical que a tornam possível e cujos efeitos se fazem nitidamente sentir: o primeiro aponta o valor dos laços familiares que é central: o segundo apoia-se na noção de atividade produtiva, caracterizando a música como ganho em termos de ritmo de trabalho, de entusiasmo para a vida especialmente na velhice; e o último, mais pragmático, apresenta a música como um valioso ofício e meio de vida. A variável sexo apontou aspecto relevante de uma diferença nos diferentes dizeres.

Palavras-chave: efeitos da música no envelhecimento; longevidade e prática musical; velhice e música; músico-idoso; documento antropológico-musical.

Abstract

LODOVICI NETO, Pedro. *Velhos musicistas em ação: os efeitos da música em suas vidas*. Tese de Doutorado, Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais: Antropologia. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2008: 356 páginas.

This study is based on a research in the qualitative approach of the musical practice in the interface of Anthropology and Gerontology. The purpose was to approach the nature of the musical practice to detect what makes this activity possible and the effects in the daily routine of elderly people, which use it as a professional or freelance practice or hobby. The aim of this study was to discuss how aged people experience and comprehend the music in general through the aspects that characterize this investigation: (i) the protagonism of the elderly musician, (ii) the oldness as a possible space in time for the musical practice, the music as an ideal habitant of body and soul; (iii) the music itself as a process that transcends taxonomies as erudite/popular, old/contemporary, instrumental/singing...and must/can be presented in all course of the human life. 10 persons were interviewed (age between 67 and 88). Those persons were allocated in this study as belonging to 4 groups of active people and resident in the city of São Paulo: 2 musicians and music teachers (one of them retired), 4 members (retired or not) of a music group that frequently meet to play at a musical instruments shop in São Paulo downtown, 3 members (not retired) of a traditional jazz band and 1 retired maestro/musician out of the musical activity at this moment. The results point to three aspects about the music practice that make it possible and which effects can be clearly felt: the first one indicates the family side values which are central, the second one relies on the notion of productive activity-the music as a work rhythm increase and as an enthusiastic feature mainly in oldness-, and the last one, more pragmatic, presents the music as a valuable occupation and way of life. The variable “gender” showed a significant aspect in the different ways to say in the interview.

Key words: music effects in the aging; longevity and musical practice; old age and music; aged-musician; anthropologic-musical document.

VELHOS MUSICISTAS EM AÇÃO: OS EFEITOS DA MÚSICA EM SUAS VIDAS

SUMÁRIO	PÁG.
I Abertura	01
II Prelúdio - A música na minha vida	19
III Um olhar antropológico sobre a música	78
IV Interlúdio - O homem na sua relação com a música:	117
4.1. Como o homem define/concebe a música.	121
4.2. O homem diante do vocal, do instrumental, do neotecnológico- musical	147
4.3. O velho em novos arranjos	255
V A sinfonia das vozes	290
VI Poslúdio - Algumas vibrações finais, ressonâncias	336
VII Referências Bibliográficas	351
 Anexo: Transcrição das Entrevistas	
Entrevista 1 - (MU)	357
2 - (HC)	364
3 - (LTT)	370
4 - (WB).....	380
5 - (ACC)	385
6 - (DP)	402
7 - (MLO).	404
8 - (MSS)	408
9 - (OS).....	413
10 - (CC).....	415

I. Abertura

- *Motivações para a pesquisa*

*F*oram de várias ordens as motivações, a seguir explicitadas, e que me levaram ao interesse pelo tema aqui tratado, ou seja, a partir de um olhar antropológico refletir sobre a música feita por idosos em plena forma e vivamente atuantes na capital paulistana. Os efeitos da linguagem musical que passei a observar na vida dessas pessoas, especialmente na totalidade de condição daquelas mais velhas, testemunharam-me algo que me 'tocou' sensivelmente e que aqui antecipo: o quanto pode ser frutuoso o diálogo com o campo da música; da arte, melhor dizendo, em qualquer momento da vida.

O meio familiar, conforme explicito no próximo capítulo, propiciou-me o contato com a música, com a arte em geral, cotidianamente, o que me motivou a uma escuta musical e ao gosto pela música. Isso me fez sentir a vida inseparável da música; uma só coisa, a um só tempo. Tive uma formação básica em música desde a infância e também liberdade para conhecer/tocar vários instrumentos musicais e passar por vários gêneros de música. Posso dizer ser esta uma das primeiras motivações para que eu me decidisse pelo tema da presente investigação.

No decorrer do tempo, passei a ter um interesse muito grande em registrar a prática que considero valiosa de alguns musicistas da capital paulistana, e prestar um tributo a esse trabalho, além de registrar também o quê de diferença em relação a outras práticas se pode recuperar desse ofício musical.

Enquanto estudioso da área da Antropologia, tive interesse em verificar também como o campo antropológico trata a questão musical e o sujeito que faz música. Também desejei saber se e como poderia me valer dos conhecimentos desse campo para analisar meu objeto de estudo: a prática musical de alguns musicistas da capital paulistana. A exemplo do tratamento dado pelo etnólogo Claude Lévi-Strauss à música, como modelo de análise dos mitos, como estruturação textual e na observação da música praticada pelos povos *nhambiquara*.

Não posso deixar de lembrar, aqui, a abertura dada por Lévi-Strauss ao modo de operação na Antropologia, sobre o que é ter um olhar antropológico, a partir de uma entrevista feita pela pesquisadora Beatriz Perrone Moisés, quando ela pergunta a Lévi-Strauss: “*Ver de perto, para ver de longe...O olhar distanciado que, segundo o senhor, caracteriza o antropólogo, é algo que se aprende, que se constrói? É vocação ou treinamento?*”, ao que ele respondeu:

A expressão é de Hami, que era um grande autor dramático japonês. Ele dizia que, para ser um bom ator, era preciso olhar para si mesmo, o tempo todo, com os olhos afastados do espectador. Acho que o olhar distanciado pode ser aprendido, mas acho também que é algo que se pode possuir desde o nascimento, uma espécie de característica da personalidade de cada um. No meu caso, creio que se trata da segunda hipótese.

A seguir, diante da pergunta: “Se esse olhar é indispensável para fazer antropologia, é melhor que seja uma vocação?”, Lévi-Strauss respondeu: “Acho que há muitos modos de ser antropólogo, e de tornar-se antropólogo... e há muitas moradas na casa do Senhor... A vocação é um dos modos, há provavelmente outros.”¹

Além dessa abertura que considero muito interessante para o exercício antropológico, posso dizer que me interesso profundamente pelo campo do envelhecimento, área de minha formação em nível de mestrado e, reforçado pelo convívio com musicistas-idosos, decidi por tomar alguns desses idosos como sujeitos de pesquisa.

¹ Cf. Perrone, Moisés, Beatriz. “Claude Lévi-Strauss, aos 90” (entrevista). *Revista de Antropologia*. Vol.42, (1-2), São Paulo, 1999. Disponibilizado em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011999000100002&script=sci_arttext. Acesso em 12/01/2009.

- ***Problemática da Pesquisa***

O que faz com que algumas pessoas idosas mantenham, conforme se observa de sua prática musical, sua resiliência, sua alegria, mesmo diante dos problemas oferecidos no decorrer da vida?, este foi um dos primeiros pontos a ser problematizado nesta pesquisa e merecer nossa reflexão.

Como é que pessoas que têm a linguagem musical como instrumento de trabalho sobrevivem apenas da música quando, na sociedade atual, não se reconhece devidamente o valor de instrumentistas e profissionais da arte?, este foi um segundo ponto.

Dizendo de outro modo: o que é que pode fazer o estatuto da prática musical, independentemente da problemática de vida, da estigmatização econômico-social a que são submetidos, muitas vezes, tanto essa prática como seu instrumentista? Seria preciso, então, explicitar o que estava pressuposto no “saber” de cada musicista. Em suma, mostrar o que o musicista faz quando está falando de sua prática, que não é apenas a de transmitir sentidos, emoções...

Mostrar sua linguagem como prática, como produção que implica uma materialidade e uma história de vida que se tornam efeitos de sentido afetando o próprio sujeito, os que com ele convivem e a sociedade em geral.

Seria preciso determinar também se haveria algo em comum, não apenas entre as práticas musicais exercidas pelos velhos músicos ou entre os resultados dessas práticas produtivas, mas entre aspectos criativos ou inventivos (motivadores ou condicionadores, que acreditei poderem ser levantados) e que tornam possíveis tais práticas.

O problema, enfim, que se colocou para mim, foi o de: problematizar a relação do musicista-idoso com seu instrumento de trabalho e/ou lazer: como ele compreende e vivencia sua prática musical que não pode/deve ser vista como transparente ou neutra. E isso considerando não apenas as respostas desses musicistas a um questionário simples de pesquisa que iria ser aplicado, mas também considerando as falas que adviriam a seguir, motivadas pelo tema.

- ***Questões de Pesquisa***

- (i) O que é que a música tem de misterioso, mas que parece localizar-se aquém de nossa inteligibilidade, que afeta as pessoas em geral, promovendo uma tal sincronia em nós, músicos e àqueles não-músicos?
- (ii) Que magia é essa que há na prática musical e que parece fazer diferença na vida das pessoas?

- ***Hipótese***

A hipótese foi a de que talvez se pudesse mesmo afirmar um caráter diferencial subjacente à prática musical e que tentei recuperar a partir das formas de expressão verbal de alguns musicistas-idosos, tornados sujeitos desta pesquisa.

Dizeres dos idosos que, postos em interpretação isoladamente, conteriam em si mesmos suas próprias variantes ordenadas sobre um eixo que se poderia configurar como *vertical*, formado por níveis de linguagem superpostos (fonético, fonológico, sintático etc.).

Além disso, no nível semântico, as variantes seriam dadas por uma pluralidade de versões do que representa a música para aquele idoso nas suas motivações e efeitos - e aí estaria o corte *horizontal* praticado no corpo dos dizeres dos idosos em nível semântico; aqui nesta pesquisa ambos os cortes quanto aos níveis de análise poderiam ser aplicados.

A diferença seria advinda de alguns fatores relevantes para o diagnóstico da situação de vida dessa população estudada, que pensei recuperar nessa análise transversal (comparativo-contrastiva) dos dados coletados, ou seja: de uma análise intra- e inter-dizeres de cada entrevistado, de forma similar ao tratamento dado por Lévi-Strauss a seus mitos.

• ***Pressupostos***

Considerando que desde muito jovem desempenho uma atividade musical ainda que a título de músico-amador, jazzista, especificamente;

Considerando que me sinto muito bem em minha prática musical, no convívio com os companheiros de banda há mais de 50 anos, que também se mostram muito felizes nessa prática musical;

O pressuposto que considerei nesta investigação foi o de que os músicos aqui entrevistados deveriam também assim se sentir, uma vez que se dizem assujeitados aos efeitos da música em suas vidas.

- ***Objetivos***

Assim, a presente investigação assumiu como objetivos gerais:

- (i) Estudar a natureza da prática musical - ou o que a torna possível -, e verificar seus efeitos de sentido no cotidiano de algumas pessoas idosas que fazem dela uma utilização profissional no mercado, e/ou amador e/ou de lazer;
- (ii) Verificar o papel da prática musical no sujeito-músico, no relacionamento com sua família e amigos, assim como ofício ou meio de vida, verificando se alguma diferença outra surge no caso de profissional do sexo feminino.

Como objetivos específicos:

- (i) Registrar os dizeres de alguns velhos músicos sobre sua condição de vida, reconhecendo-os não apenas em sua *performance* como artistas, mas na sua posição subjetiva diante da vida e das demais pessoas;
- (ii) Levar esses músicos idosos a expressarem, em seus dizeres, o que os motiva a exercerem continuamente a prática musical e a que eles se propõem em seu ofício;
- (iii) Estabelecer, a partir do contato com os sujeitos de pesquisa, a relação entre os diferentes discursos sobre a prática musical, considerando a diferença de gênero (de homem ou mulher), procurando reconhecer suas diferenças e as incorporações de um pelo outro;
- (iv) Contribuir, a partir da análise da fala dos sujeitos de pesquisa, no sentido de evidenciar se a música, tomada como uma atividade cotidiana, pode ser, tal qual uma outra atividade artística, por exemplo, uma via de resistência, de superação, a problemas surgidos na vida, especialmente os do envelhecimento, como as marcas físicas incidentes na velhice; às adversidades da vida, como doenças, perda de entes queridos; ao afastamento do trabalho regular etc.;

(v) Em suma, contribuir para a reelaboração crítica de conhecimento científico sobre atividades produtivas para toda uma vida, como as do campo da música e que podem contribuir para tornar a velhice um período da vida menos solitário, e especialmente solidário...

• ***Metodologia de Pesquisa***

Sobre os sujeitos desta pesquisa em número de dez, sua seleção se deu com base em *critérios* como:

(i) *diversificação etária*: sexagenários (2); septuagenários (6); octogenários (2, sendo um com mais de oitenta anos e outro muito próximo dos oitenta).

Segundo acordo da Assembleia Mundial do Envelhecimento (*World Health*, 1982), é idoso aquela pessoa com sessenta anos ou mais; considere interessante que se desse voz a um idoso em uma década, outro em outra década, para ver se alguma diferença de concepção da prática musical e de seus efeitos poderia ser apontada a partir da interferência dessa variável década de vida;

(ii) *diversificação de práticas musicais*: cantores (4); regentes ou professores de música (3); instrumentistas apenas (4). Ainda que todos sejam musicistas no sentido de terem recebido educação musical formal, e/ou terem exercido informalmente uma prática cotidiana de estudos em instrumento musical que os qualifique como músicos, verifiquei que muitos deles acumulam ou alternam funções variadas, dentro do campo musical: cantores que alternam sua voz com uma determinada execução instrumental na mesma composição ou mesmo evento e vice-versa; executantes que também são líderes-musicais, regendo o próprio conjunto; um musicista que é pianista e regente de Sinfônica, alternando sua *performance* ou optando ora por uma, ora por outra; um músico que ora está tocando um instrumento (por exemplo, a clarineta) e que passa no mesmo show, em função da melodia interpretada, para outro instrumento (ora saxofone, ora gaita); e assim por diante;

(iii) *diversificação genérica* (quanto ao *sexo* do entrevistado): sobre esta variável, supus que se poderia chegar a uma configuração interessante sobre, por exemplo, como o gênero feminino (2 entrevistadas) se apresenta no universo musical predominantemente masculino;

(iv) *diversificação genérica* (quanto ao *gênero ou estilo musical*): os músicos não se filiavam unicamente ao popular ou ao erudito.

Todos os músicos, sem exceção, atuam em ambos os registros: os 2 regentes lideram tanto uma orquestra sinfônica ou uma orquestra de jazz; tanto quanto um conjunto de menos integrantes ligado à música popular ou erudita; assim como os instrumentistas variam no gênero musical: ora tocam jazz, ora samba, ora chorinho, ora bossa nova, ou outro estilo. O que me parece fazer-lhes diferença é que a música que interpretam sempre se caracteriza como afetada pelo jazz, ou em formato jazzístico, impressão essa que considero bastante interessante e que somente agora me dou conta disso;

(v) *diversificação funcional*: nesta última, com exceção de 3 dos entrevistados (1 ainda atua como professor de música; 2 são "donas de casa"), as demais pessoas entrevistadas eram: - ou aposentadas como instrumentistas de orquestra sinfônica; - ou aposentadas de outras funções do mercado.

Mas o que verifiquei foi que são pessoas com uma história de vida muito ligada ao trabalho musical independente ou não à atuação de mercado.

Ainda sobre as pessoas aposentadas, posso dizer que o que se pressupõe, via de regra, é de que estas devam estar enfrentando, de um lado, a perda dos papéis sociais.

Afastadas do mercado de trabalho, passam a uma situação à qual muitos aposentados não conseguem se adaptar pela mudança do ritmo de vida, pelo afastamento da dinâmica cotidiana de vida fora de casa, afetando significativamente aquilo que sentem em si mesmos, como por exemplo, sentirem-se velhos inativos porque aposentados. De outro, há uma sociedade que ainda conserva uma imagem do idoso e também do músico como pessoas muito vulneráveis, situadas em posição-limite: o idoso angustiado pela proximidade inexorável da morte; o músico, talhado por sentimentos antagônicos que o movem em sua criatividade, como amor e perda do amor; fidelidade e infidelidade; paixão e ódio etc.

Os músicos aqui entrevistados, apesar de revelarem suas dificuldades diárias de sobrevivência, parecem não partilhar, com um sentimento de senso-comum, ou seja, dos sentimentos acima enunciados como inevitáveis a sua idade e ofício/arte.

Verifiquei que eles sempre estiveram muito próximos à atividade musical, fosse por opção profissional, fosse por amarem sua arte. Mas acima de tudo por conceberem, agora, a música como um novo lugar de investimento de seu prazer.

Muitas questões foram se acumulando em minha mente ao pensar sobre as relações entre a música e a condição de vida dos idosos aqui incluídos. Muitas dessas perguntas, que destaquei como Questões de Pesquisa, continuarão mesmo como perguntas, dado que não tive condição de responder a todas elas, a partir do material coletado e interpretado em entrevistas feitas com nossos sujeitos-músicos.

Questões novas, imaginei que surgiriam no decorrer da entrevista, assim como os próprios sujeitos de pesquisa iriam introduzir muitos outros comentários, que também seriam incluídos na pesquisa.

As questões, que fizeram parte de um Questionário, foram submetidas a critérios como:

- ♪ Quem era aquele musicista que ali trazia seus dizeres;
- ♪ Para quem e para que ele respondia às perguntas do Questionário;
- ♪ O que se falava, naquele momento, de relevância para a pesquisa e que se manteria *ipsis litteris* ao que fora gravado;
- ♪ O modo como se falava nas respostas também sendo de valor para a pesquisa;
- ♪ Em que condição de vida estava o sujeito de pesquisa;
- ♪ De que lugar da sociedade falava o entrevistado;

- ♪ A visão que o entrevistado tinha de sua prática musical;
- ♪ De como ocorreu seu interesse pela música;
- ♪ Qual o sentido que ela adquiriu em sua vida; e
- ♪ Quais suas expectativas ou perspectivas para o presente e o futuro.

Esta metodologia se fundou, portanto, na consideração das condições de produção do dizer como constitutivas desse próprio dizer.

Quanto aos sujeitos de pesquisa, dez os entrevistados, foram eles alocados em 4 grupos, sendo:

- 2 musicistas/professores de música: um aposentado; outro não;
- 4 participantes, aposentados ou não, de um grupo de amigos-músicos que se apresentam em uma roda de chorinho/samba em uma loja de equipamentos musicais no centro paulistano;
- 3 integrantes atuantes de bandas de jazz tradicional, sendo um deles também maestro;
- 1 maestro/musicista aposentado e agora afastado da atividade musical (da regência e do instrumento).

A coleta de dados se deu por meio de entrevista, a partir de questões que se desdobravam em outras questões ou comentários para obter os dados dialogicamente, tendo como base um Questionário de Pesquisa semi-estruturado.

Para que se conseguisse uma delimitação mais precisa do objeto a ser considerado pelos informantes, foram tomados como temas aqueles ligados à história de vida e a prática musical de cada um dos entrevistados. Com isso, pôde-se cobrir todo um percurso, ou seja, todo um processo que se desenvolve desde seu primeiro interesse pela música até sua prática atual.

Para facilitar a sistematização/caracterização dos dizeres dos musicistas, fomos elencando/cruzando tais dizeres a partir de características que os ligavam e a um só tempo os diferenciavam, como do valor da música na família e na sociedade, ganhos e perdas com a opção pela música etc. Buscava-se, assim, a instituição de um elemento “novo”, em um sentido mais radical em relação à prática musical, que deveria ser abstraído dos dizeres dos próprios musicistas.

Transcendiam-se assim, nesta análise de base antropológica, assentadas e reiteradas taxonomias clássicas nas pesquisas sobre música, tais como as que consideram critérios como os de: erudito/popular; gênero antigo, moderno ou contemporâneo; instrumental/ canto; se música como ofício ou lazer; se musicista amador ou profissional...

A coleta dos dados que constituíram o *corpus* da pesquisa foi feita por meio da gravação de entrevistas, por meio de uma máquina-filmadora, quando os informantes foram filmados um a um, em vários ambientes: em sua casa, ou na rua, ou no próprio local de apresentação (para coletarmos dizeres e imagens diferenciadas). Após a gravação, foi feita a transcrição cursiva, e posteriormente digitada, dos dados coletados.

II. A Música na minha vida

A ideia de trabalhar a musicalidade de instrumentistas sexagenários, septuagenários e alguns octogenários, e que pudesse especialmente registrar sua posição subjetiva diante da vida, foi, como dito antes, o que me moveu essencialmente para esta investigação antropológica de doutorado.

Eu quis iniciar a escrita sobre esta investigação por este capítulo em que falo da presença da música em minha vida, a partir de uma afirmação de Bernardo Soares, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, no *Livro do Desassossego*:

Minha alma é uma orquestra oculta; não sei que instrumentos tangem e rangem, cordas e harpas, timbales e tambores, dentro de mim. Só me reconheço em sinfonia. (p. 156)².

Justamente porque me dei conta de que aquilo que essa afirmação desvela me 'toca fundo': parece que posso ouvir, tal qual o poeta, toda uma sinfonia em meus ouvidos. E me 'toca de calças curtas', porque ela também me descreve, fascinado que sou pela música desde menino.

² PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego, por Bernardo Soares*. 2ª ed. Seleção, introdução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense. Cf. disponibilizado em: <http://www.scribd.com/doc/2586920/bernardo-soares-o-livro-do-desassossego>. Acesso em 10/2008.

Sempre me senti como se uma orquestra inteira me habitasse a mente, pronta para tocar o que fosse necessário. Uma orquestra que toca músicas das décadas de minha infância e juventude, como as de Glenn Miller, Benny Goodman, Orquestra Tabajara, ouvidas ao pé do rádio ou da vitrola, junto das mulheres de minha família - minha mãe, avó e tias³ - quando ora elas tocavam as canções no piano, ora pintavam suas telas cantarolando, tal qual eu descrevi antes, em minha dissertação de mestrado (Lodovici Neto, 2006).

Isso me evoca que, não sem razão, surpreenderam-se alguns companheiros quando convidado, há algum tempo, para substituir um músico numa *big band*,⁴ pude de imediato tocar todas as músicas que selecionavam, inclusive aquelas que eu não tocava há décadas. Ou não as ouvia, algumas, desde a infância, mas que se revelavam a mim a partir dos primeiros acordes dados pelo pianista ou trompetista. Isso se repetia a cada novo ensaio... quando bastava um nome ou um acorde para me pôr em movimento ouvido, mãos e pés.

³ Sacks (2007: 41) fez-me evocar essa relação primordial com os familiares, quando ele diz: "*Minha mãe tinha dificuldade para imaginar voluntariamente qualquer melodia, enquanto meu pai parecia possuir uma orquestra inteira dentro da cabeça, pronta para tocar o que ele mandasse..*"

⁴ *Big band*: atualmente uma orquestra jazzística que, de forma similar àquelas dos anos 30 e 40, tem uma média de quatorze componentes, e como peculiaridade a de se explorar ao máximo sua capacidade de criação e improviso, tornando as partituras e arranjos (ainda que previamente bem estruturados) meras orientações gerais para a devida intervenção dos músicos.

Mas antes que apenas fazer "música em segunda mão" como muitos dizem remontando à composição original, cumpria eu, sim, novos arranjos que aquela orquestra havia criado. Admiravam-se meus companheiros pelo senso rítmico que eu imprimia em arranjos da *big band* até então desconhecidos por mim, pela identificação instantânea que eu fazia de outras melodias e de como participava das novas ideias musicais.

O que justifica que tantos sons me habitem e se recriem dinâmica e continuamente, talvez seja até por eu ter o privilégio de um "bom ouvido" ou por me sentir atraído, desde a meninice, pela variabilidade de timbres e tons. Além de ter passado, em uma formação básica musical, por alguns instrumentos, como piano, depois acordeom e, em seguida, uma opção decisiva pelos de percussão.

Isso parece vir ao encontro do que diz Sacks (2007: 9) a esse respeito: "*A inclinação para a música revela-se na primeira infância, é manifesta e essencial em todas as culturas e provavelmente remonta aos primórdios de nossa espécie...*". Mas tenho presentes as palavras muito significativas desse mesmo autor (2007: 104): "*Na verdade, todos somos muito fortes em alguns aspectos da musicalidade; mais fracos em outros...*".

No meu caso particular, eu me via continuamente concentrado no ritmo, algo que me siderava como se o ritmo contivesse nele todas as sinfonias possíveis. E ainda que eu não me desse conta do por quê, o ritmo me transportava para outro lugar, despojando-me do meu imaginário pessoal.

Sentia-me situado, antes que no modelo harmônico da música, no da percussão, território em que a ordem rítmica se dá nos espaços entre notas; acho que, na verdade, eu desejava mesmo era deixar que o ritmo determinasse minha vida.

Assim, cheguei à bateria em que tenho agora o gosto de ritmar o *dixieland* justamente por sua vitalidade rítmica ou, por uma grande cota de prazer, o choro e a bossa nova. É orgânica essa relação com o ritmo; é de uma ordem própria; parece que o ritmo me põe em relação com algo do meu corpo. Sachs (2007: 11) diz algo similar:

Ouvir música não é apenas algo auditivo e emocional, é também motor. Ouvimos música com nossos músculos. Nietzsche escreveu. Acompanhamos o ritmo da música, involuntariamente, mesmo se não estivermos prestando atenção a ela conscientemente, e nosso rosto e postura espelham a 'narrativa' da melodia e os pensamentos e sentimentos que ela provoca.

Se posso dizer que tenho ouvido para a música e posso sentir a música no compasso dos meus dedos, penso que também posso dizer que minha alma é de músico, mas a de um músico popular, que é como me sinto com muito gosto, paixão mesmo. E por ofício, ainda que a título assumido de um simples amador desde quando, por volta dos cinquenta anos, optei decisivamente pela música.

Isso por sentir que tanto na música, nas artes em geral, enfim, em toda a atividade humana ou na natureza, é determinante a questão do ritmo. Ratifica-o o fragmento a seguir de Mário de Andrade (1944: 13):

...E foi, aliás, pela observação primacial que tem o ritmo na organização da vida humana, tanto social como individual, que Hans de Buelow, parafraseando a Bíblia, disse aquela sua espirituosa frase: "No princípio era o Ritmo".

Ainda segundo esse grande músico brasileiro, dos dois elementos constitutivos da música — o som e o ritmo — o mais rápido a se desenvolver foi este último, dada a sua qualidade interativa entre as artes. E justifica-o:

Fazendo parte não só da música, mas da poesia e dança também, sendo mesmo a entidade que une essas três artes, e lhes permite se manifestarem juntas numa arte só, é perfeitamente compreensível que ele [o ritmo] se desenvolva em primeiro lugar. (Mário de Andrade, 1944: 13).

Ritmo que pode ser tomado a partir de ideias bem diferentes, o que lembra uma dualidade relativa à concepção rítmica exposta por outro teórico da música, Robert Jourdain (1998), e a que entendo como *métrica* e *não-métrica*.

Numa noção que nos é familiar de ritmo, especialmente no universo da música ocidental, este é visto como padrões de batidas acentuadas. Ritmo e compasso, ambos relativamente simples. Padrões, porém, que podem se complexizar, a partir da liberdade musical de poderem variar de um instante para outro.

De serem modificados no seu tempo por sincopação, contratempos, a passagem para o formato polirrítmico do *jazz*, do mambo, do tango, ou da música africana ou modificados pela ação de outros mecanismos que os tornem mais interessantes, de acordo com a inventividade do compositor.

Tal concepção de ritmo referido como *metro* é a que vemos presente na maior parte da música popular em todo o mundo. Mas que é variável de acordo com a cultura.

Uma segunda concepção de ritmo é aquela de ordem "natural", quando falamos do movimento de uma queda d'água, do vento que assobia em nossos ouvidos quando corremos ou andamos atentos aos ruídos da natureza, da andorinha voando, da onça saltando...

Enfim, do ritmo que geramos o tempo todo, o ritmo do movimento orgânico, a pulsação da própria vida: nosso coração pulsa em um jogo de alternâncias entre batidas e pausas, sendo ritmadas nossa respiração, gesticulação, andar, os movimentos em geral; na verdade, temos a nos reger vários ritmos biológicos. Assim é também ritmada nossa fala.

Mas esta segunda modalidade de ritmo é livre das acentuações repetitivas, regulares, uniformemente compassadas do ritmo dito *medido* ou *métrico*, definido por um número mínimo de batidas que, reunidas, constituem um compasso.

Afirma-se, frequentemente e de forma muito simples, que o ritmo é o aspecto mais "natural" da música e que se chega a ela a partir das pulsações de nosso corpo; a bem dizer, contudo, o ritmo é construído de forma muito peculiar; segundo Jourdain (1998: 167),

...por uma sucessão de formas sônicas irregulares, que se combinam de várias maneiras, como as partes de uma pintura, algumas vezes demorando-se num apurado equilíbrio, outras unindo forças para girar, mergulhar ou redemoinhar... isso é chamado de "fraseado".

Assim, na música, duas são também as concepções de ritmo designadas como *vocal*, o ligado ao "fraseado"; e *instrumental*, o ligado ao "metro".

Vocal, porque surge naturalmente da canção e, assim, da fala - no ritmo da nossa garganta. *Instrumental*, porque a métrica deriva da forma como tocamos os instrumentos musicais, geralmente permitindo maior velocidade que a voz e uma exatidão temporal superior - no ritmo de nossas mãos.

Uma escuta atenta pode perceber a presença concomitante das duas modalidades de ritmo - o *metro* e o *fraseado* - no tecido da música, justo porque ambas designam aquilo que flui, que se move, que vibra, atuando ambos os tipos de ritmo em concorrência:

- o *metro* que põe ordem no tempo, oferecendo uma espécie de grade sobre a qual a música se faz;

- o *fraseado*, por sua vez, conferindo à música uma espécie de narrativa, evitando que ela se constitua como repetitiva e banal. Para o desenvolvimento de um tema, é imprescindível que este se funde no ritmo da música, ainda que não deixe de prescindir da harmonização de elementos outros aí envolvidos como: tonalidade, extensão melódica, estrutura harmônica, escalas, formas, timbre instrumental, interpretação do musicista...

Como baterista de *jazz*, reconheço que o compasso musical,⁵ embora na maior parte das vezes seja marcado especificamente pela bateria, pode sê-lo também por qualquer instrumento em um conjunto musical, a exemplo do piano no *blues*, da guitarra-base no *rock'n'roll*.

Até mesmo quando batemos os dedos dos pés estamos acompanhando o compasso, experimentando a música em nossos músculos e, seguindo a lógica do movimento físico, quando dizemos que aquela música que acompanhamos "tem ritmo".

Na verdade, o ritmo tem mais a ver com o corpo do que o próprio som, já que "*o ritmo mexe com a gente*", conforme diz informalmente Mário de Andrade (1944: 17).

O ritmo percussivo, o do tambor por exemplo, segundo dizeres do prefácio a Carlos Calado (2007: 21), feito pelo crítico musical Sergio Augusto:

(...) é o elo não-perdido do jazz com a música africana. Há tambores em todo o mundo, marcando a pulsação de mil espécies musicais, mas a maneira como os negros africanos batem os seus, alternando tensão e relaxamento, é que deu ao jazz o ritmo sincopado que o distingue dos demais. Na música africana, os tambores não rufam, como por exemplo, nas marchas militares; eles cadenciam danças e cânticos. And that's jazz.

⁵ O termo "compasso" é aqui utilizado no sentido de andamento musical; é cada uma das partes iguais resultantes da divisão da pauta musical, separadas por barras (ditas *barras de compasso*), cada parte contendo o número de tempos (2, 3 ou 4), indicado pelo numerador de uma fração (*fração de compasso*) localizada no início da peça musical, após a clave.

O ritmo tem uma função na sociedade muito importante, a de lançar laços entre as pessoas, como complementa Mário de Andrade: *"...o ritmo é socializador. Com as suas dinamogenias muito fortes ele coletiviza facilmente os seres."* (1944: 34).

Consequentemente, a meu ver, a bateria em um grupo musical apresenta uma vantagem ao marcar a pulsação rítmica: ela deixa os demais instrumentos livres de tocar a nota fundamental dos acordes, para se concentrarem no avanço técnico, na progressão harmônica, no fraseado criativo.

Tal deslocamento, sustentado pela preponderância rítmica de instrumento em essência de variedade técnico-rítmica, é o que permite que os demais façam diferença em uma interpretação coletiva.

Sinto a bateria como instrumento que nos faz parceiro dos demais companheiros-músicos, no sentido de movê-los para suas *performances* criativas, especialmente em certos estilos de música. Segundo penso, ela deve ser *fundo*, não *figura*. Afinal, onde contracenam sete ou oito músicos, o espaço deve ser compartilhado, para que cada um possa mostrar sua arte, num determinado momento criativo.

Se fascinado eu o era pelo ritmo trazido pela aproximação entre o orgânico e o mecânico, o elétrico e o eletrônico, sinto, nas produções da atualidade, uma nova tensão, um novo ritmo. Isso tudo trazido pelo caráter nano-digital dos novos meios sonoros que requisitam mais que escuta, mas uma totalidade perceptiva nunca antes exigida. Surpreendo-me ao reconhecer que, por exemplo, em um evento multimídia atual, requer-se do produtor ou do receptor, além da escuta e de um olhar atento e aguçado, a concorrência de outros sentidos, do tato, do olfato e, quem sabe, em breve, do paladar. Uma nova experimentação à qual não está reservado nenhum lugar no rol das classificações tradicionais, sendo seus criadores genericamente nomeados de artistas multimídias, ou performáticos ou holísticos, ou outro qualificativo.

Contudo, ao gravador de fitas - em sequência ao rádio e à vitrola, aos *long-playings* em vinil -, aliado aos ritmos sincopados e descontínuos da era do *jazz*, devo em parte, mas por certo, minhas origens musicais; sinto-me assim um jazzista e me 'tocam fundo', a esse respeito, as palavras do seguinte fragmento textual: "*Sem ele [o fonógrafo e os meios sucessores: o gravador de fita, o hi-fi...], o século XX do tango, do ragtime e do jazz, teria tido um ritmo diferente*".⁶

⁶ Cf. MacLuhan, Marshall. "O fonógrafo". *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969: 309.

Um século, a mim, muito marcado pelo balanço saltitante do fonográfico *jazz* — por sinal, referendado pelo poeta Thomas Stearns Eliot (1888-1965) nos ritmos de seus primeiros poemas.⁷

Assim, o culto fonográfico ao *jazz* no século vinte parece ter sido, na verdade, a ponte entre a música erudita e a música popular,⁸ contrariando a crença consagrada tradicionalmente sobre a origem do *blues* que o faz derivar apenas ou diretamente da música popular negra sulista dos EUA.

Assim é que o histórico do *blues* é apresentado⁹ como precedente ao *jazz* do primeiro pós-guerra, vaticinando que o grande florescimento do *jazz* na década de 20 não deixou de ser uma resposta popular à riqueza dos intelectuais e à sutileza orquestral do período Debussy-Delius.¹⁰

⁷ Cf. MacLuhan, Marshall. "O fonógrafo". *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969: 312.

⁸ Segundo Constant Lambert (1905-51), regente e compositor inglês. Sobre ele, diz a Wikipédia: "Lambert fue uno de los primeros compositores *serios* en comprender totalmente la importancia del jazz — fue un gran admirador, y amigo, de Duke Ellington — y de la cultura popular en la música de su tiempo". Disponibilizado em http://es.wikipedia.org/wiki/Constant_Lambert. Acesso em janeiro 2009.

⁹ Cf. Constant Lambert (1905-51), em seu *Music Ho!* (1934).

¹⁰ Cf. MacLuhan, Marshall. "O fonógrafo". *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1969: 312.

A partir, então, de um interesse que eu diria triplo: o gosto desde a meninice pela música; um fascínio muito grande pelo ritmo em formato jazzístico pela sua liberdade de improvisações; e uma atenção especial para descobrir as motivações da condição de vida de alguns velhos musicistas independentemente de sua escolha de gênero ou instrumento musical, foi que me senti mobilizado, nesta etapa do doutorado, pela ideia de capturar vozes, registrar flashes do movimento musical desses profissionais na capital paulistana. Tentei, então, apresentar isso por meio desta exposição escrita em forma de um documento antropológico-musical.

Alguns dos idosos filmados neste trabalho participam comigo da formação da *São Paulo Dixieland Band*. Banda de Jazz Tradicional que tive a felicidade de fundar com outros companheiros, no final dos anos cinquenta, mais propriamente em 1958, a banda musical em que toco até hoje, e que completou em 2008 seus cinquenta anos de atividades jazzísticas ininterruptas.

Caracterizando o ambiente instrumental em que vivo, digo que ora faço parte de um quarteto, ora de um quinteto, e assim por diante, chegando ao octeto, geralmente esta a formação da banda de *dixieland*, com seus instrumentos: rítmicos (piano, bateria, banjo e contrabaixo); metais ou de sopro (trombone, trompete/pistão, clarineta/saxofone/ tuba); vocal (um *singer* ou um coro), chegando até a tocar em uma *big band*.

Em cada formação musical, volta e meia interpretamos outros estilos de música como MPB, bossa nova, bolero, em formato jazzístico por nosso gosto.

Pensando nas relações entre nós do conjunto, dou-me conta de que somos já velhos, mas na noite de uma apresentação vale tudo, nos abraçamos, revelamos, uns aos outros, o que aconteceu em termos musicais durante a semana, piadas novas surgindo no meio da troca de ideias; ficamos discutindo e comparando certos arranjos ou harmonias que não estão se encaixando ou não interpretados a contento; repetimos inúmeras vezes as passagens mais importantes; enfim, é assim nosso encontro de jazzistas: um bom momento de troca positiva de energias. E não apenas para nós. Com certeza, melhor ainda para aqueles que escutam nossa versão jazzística de muitas peças musicais, justamente porque no jazz a música é feita *in actu*.

Entusiasmados, muitos expectadores se soltam de sua inibição, batem palma marcando o ritmo da música, com movimentos de corpo, aplausos, gritos e assobios durante ou no fim de um solo ou improvisação de um de nossos músicos, trazendo-nos um retorno vivo e "quente".

Muitos dos presentes aproximam-se e até vêm dar uma canja em nosso grupo, seja cantando, seja interpretando um instrumento que há muito talvez tivessem deixado de lado. Certamente a sua principal razão para gostar de *jazz* é por este ser uma boa música para tocar, ouvir e dançar.

Para tocar, porque deixa ao interessado em participar informalmente do conjunto a possibilidade de "improvisos" rápidos, com toda a banda sustentando sua interpretação ainda que inesperada ou sofrível. Para ouvir, porque faz o público rememorar canções dos tempos de sua infância ou juventude, ou a de seus pais ou avós, inclusive podendo sugerir temas. Para dançar, porque o *jazz* é estilo que sempre esteve ligado à dança, sempre totalmente voltado para o entrosamento com o público.

O acadêmico Carlos Calado (2007) mostra justamente isso:

Não adianta torcer o nariz, meu prezado purista. Por mais que os bailes da Era Swing lhe pareçam um desvio populista do jazz, tocar para dançar sempre foi um dos atributos da performance jazzística.

O historiador Eric Hobsbawn (2008: 292) ratifica-o:

Se perguntarmos a qualquer fã de meia-idade como ele começou a gostar dessa música, a resposta deverá ser mais ou menos parecida com a que este autor obteve de um diretor de escola de Newcastle, na casa dos 40...: 'Sabe, quando eu era jovem saía muito para dançar, e isso me fez ficar interessado em música. De todas as músicas que havia para dançar, o jazz parecia a mais viva, a que tinha mais a dizer. Então comecei a comprar discos.' ... Pelas mesmas razões, os músicos que tocam música para dançar, foram atraídos pelo jazz "puro". Mas o jazz não era apenas algo bom para se dançar... Da massa de músicas pop comerciais e de dança, coloridas ou não pela linguagem do jazz, o jazz "puro" era a música mais interessante para se tocar ou para se ouvir, a que menos probabilidade tinha de se tornar insípida... Foi assim que eu comecei a suspeitar que o jazz tinha algo de especial.¹¹

E ainda posso dizer que em um feliz encontro de velhos companheiros meus no final de 2007, relembrando nosso percurso musical por estilos diferentes desde os anos cinquenta – *rock*, *twist*, *bolero*, MPB, bossa nova, até chegar ao *jazz* –, verificamos que, embora muitos dos integrantes tivessem falecido, seus fundadores sexagenários estavam todos vivos.

¹¹ Hobsbawn, Eric J. *História Social do Jazz*. 6ª ed. Trad.: Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 2008: 292.

Todos vieram, para nosso encontro de velhos companheiros, dos lugares onde tocam atualmente: um dos Estados Unidos, o Fernando Kfoury, trombonista, um dos fundadores da banda e um dos maiores idealistas do jazz no Brasil; 2 do Rio de Janeiro: José Tomás Assumpção, o Zéca, prestigiado baixista que invariavelmente acompanha os maiores cantores e instrumentistas da atualidade; o Gê, Geraldo Guilherme Ciratti Gomes, grande clarinetista; um do Guarujá, o Giuseppe Bria, do banjo; três outros filiados agora a outros conjuntos musicais de nossa cidade: o consagrado pianista e maestro Nelson Ayres; o pistonista Austin Noschese Roberts e Décimo Mazzocatto, meu outro companheiro desde a infância, o Dedé, que toca banjo.

Ao nos darmos conta da felicidade do reencontro naquele momento, decidimos festejar com a gravação de um CD a que intitulamos *SPDB-The Original*.

Volta e meia os antigos companheiros retornam para uma *jam session* e, aí, é só alegria nesta nossa sensação de pertencimento a um grupo que permanece unido até hoje. Na verdade, os fundadores continuam fazendo parte da *São Paulo Dixieland Band*, ainda que distantes espacialmente.

Nossa banda, em sua formação mais recente, continua tocando sempre que pode e nos satisfazendo em todos os sentidos, fazendo também parte dela, além dos fundadores citados: o Masao Ukon, nosso grande companheiro do cornet que está na banda desde 1966; José Carlos Araújo, o Zéca do contrabaixo; Alexandre Arruda que toca trombone; Luccin Montoya, nosso companheiro-chileno do piano ou teclado que se reveza por vezes com Carlos Heider; Sílvio Ramiro, do saxofone, que se reveza com o grande Hector Bisignani, o Costita, do saxofone e clarinete. O primeiro – Masao - assim como o último - Costita - , tornaram-se dois dos sujeitos de pesquisa nesta investigação.

Tocar faz parte de nós todos; é preciso fazê-lo; a experimentação dos sons nos absorve, põe-nos mente, corpo e coração a funcionar, trazendo-nos um estado ideal de viver e ser. O que nos toca é que o exercício com os sons ressoa em todos nós do conjunto; é como se um ressoasse dentro do outro tocando o fundo d'alma.

"Em sinfonia" é o estado em que nos sentimos ao partilhar nossas ideias musicais seja entre amigos-músicos, seja junto a pessoas que de nós se aproximam por gosto à interpretação jazzística. A dimensão total disso só pode ser verificada quando se está presente, *in loco*.

Sentimos que nos une uma amizade tipo epicuriana, a da fonte de prazer pelo convívio, de estar um com o outro. O motivo de prazer e felicidade nada tendo a ver com a realização de interesses próprios; sentimos que cada um de nós sozinho não pode ser feliz.

E, além disso, a música permite uma integração com o universo que transcende a questão do convívio humano e social: a integração cósmica. Quanto mais nos integramos nessa razão universal, parece que melhores nos tornamos.

Então, quantas vezes temos de abdicar de nós mesmos, de nossos interesses, para poder usufruir de uma vida comunitária mais efetiva dentro de nossa banda...

Vamos dando-nos conta de que a motivação para o envolvimento na atividade musical, seja de execução, composição, docência, ou escuta, é que a música desperta sentimentos profundos e muito significativos.

A esse respeito, lembro do psicólogo da música John Sloboda (2008) quando ele diz que:

... as emoções podem variar desde o 'simples' deleite estético diante de uma construção sonora e desde emoções como a alegria ou a tristeza que a música às vezes evoca ou realça, até um simples alívio da monotonia, tédio ou depressão que pode ser proporcionado pelas experiências musicais cotidianas.

Pode reforçar esse poder da música, o que cita o teórico Oliver Sacks (2007: 12):

William James discorreu sobre "suscetibilidade à música", que pode nos afetar a todos. A música pode nos acalmar, animar, consolar, emocionar. Pode nos ajudar a obter organização ou sincronia quando estamos trabalhando ou nos divertindo...

Justamente em razão de o fator emocional ultrapassar barreiras geográficas, culturais etc., o que caracteriza a música como intercultural, é que se explica, a meu ver, que brasileiros possam apreciar e tocar outros gêneros de música tal como o *jazz*; e que esse gênero, assim como outros tenham penetrado até a base de tantas e diferenciadas culturas pelo mundo.

Acredito que deva haver, de fato, um mistério, alguma atração humana fundamental pelo som organizado musicalmente, resultante de uma certa combinação de notas e silêncios, que o faz transcender qualquer barreira cultural.

Qualquer gênero ou modalidade de música tem um sentido anterior constituído em um grupo social bem específico, aquele que o cria e o faz avançar continuamente, dando-nos uma ideia de como vivem as pessoas desse grupo.

O *jazz*, por exemplo, em suas origens é dito como música essencialmente norte-americana. Mas uma vez que nós o assumimos como prática musical, ele ganha outro sentido, outro sabor, a partir de nossa interação com ele.

Pensando nesse gosto por um ou outro gênero, instrumento, ou ofício, lembrei-me de uma narrativa ligada ao ofício musical e descrita pelo grande etnólogo Claude Lévi-Strauss (1987):

Ao regressar de barco dos Estados Unidos, em 1947, conversava por vezes na ponte com um chefe de orquestra francês que acabara de dar concertos em Nova Iorque. Disse-me um dia ter observado, ao longo de sua carreira, que o caráter de um músico está frequentemente de acordo com o que evocam o timbre e o registro do seu instrumento; é o que o chefe deve levar em conta se quiser dar-se bem com a sua orquestra. Assim, acrescentava, em qualquer país em que se encontrasse, podia esperar que o oboísta fosse afetado e suscetível, o trombone expansivo, jovial e bom rapaz... Esta observação impressionou-me, como todas as que põem em correspondência domínios que nada incita de outros modos a aproximar. Desde sempre, o pensamento popular esforça-se por descobrir tais analogias: atividade mental em que se reconhecerá um dos primeiros motores da criação mítica. Em suma, o meu chefe de orquestra voltava a dar a vida no seu setor, a crenças antigas e difundidas segundo as quais existe uma homologia entre dois sistemas: o das ocupações profissionais e o dos temperamentos... (1987: 11).

Antes de comentar o conteúdo desse fragmento, eu gostaria de destacar a aproximação do etnólogo a um "chefe de orquestra". Não por acaso, a meu ver, se deu essa aproximação entre ambos os homens com interesses recíprocos.

Se a um interesse pela natureza demonstrado pelo etnólogo somava-se, desde muito jovem, uma abertura para o ambiente social, não o seria menos ligado às artes e a todas as coisas que dizem respeito a ela:

*"O seu próprio meio familiar colocou-o [a Lévi-Strauss] sempre no âmago da criação artística. Descendente de um avô violinista, de pai e tios pintores (...)"*¹²

Justifica-se, pois, pelo fato de sua infância e juventude serem permeadas pela arte, pela música, pelo seu interesse nas relações entre pessoas e objetos da natureza, que Lévi-Strauss tenha se sensibilizado, de súbito, pelo relato do maestro.

E que o tenha registrado em sua memória, e isso nos idos de 1947, a ponto de incluí-lo, 38 anos depois, no seu livro *A Oleira Ciumenta* [edição original de 1985, intitulada *La Potière Jalouse*].

¹² Assim o apresenta Dosse, François, no capítulo "Nascimento de um herói: Claude Lévi-Strauss", no livro *História do Estruturalismo*, v.1. Trad.: Álvaro Cabral. São Paulo: Ensaio, 1993: 31.

Voltando ao conteúdo da narrativa: ela remonta à tradição, e é digna de crença e confiança por parte de tal maestro, referindo uma íntima e direta associação, *a priori* e como se fosse de ordem natural, entre dois domínios diversos: os traços de personalidade do executante e o exercício do ofício musical.

Tal crença incide em um alinhamento que já estava decidido antes, conforme o próprio maestro enuncia:

oboé - espírito afetado/suscetível

trombone - expansivo/jovial/bom rapaz,

e que faria a função de destino para os músicos, traçando uma direção à sua vida, um como oboista e o outro, trombonista.

Considero, contudo, que só foi possível ao maestro ressignificar a relação íntima de cada músico com seu instrumento, porque ele se sente licenciado a isso, a partir de sua posição diante dos demais músicos, pelo poder de sua palavra advinda do lugar que ele ocupa na orquestra.

Lévi-Strauss parece não se satisfazer com uma delimitação tão estreita e fixa por parte do maestro acerca do fenômeno observado. Para o etnógrafo, parece-lhe mais natural prender-se ao aspecto psicológico, da "personalidade" dos músicos.

Da leitura dos comentários de Lévi-Strauss a esse respeito, verifica-se que ele desloca esse problema que não seria objeto de escolha, formulando duas possibilidades de explicação: a de essas crenças se, de um lado, mostram-se arbitrárias, de outro, elas repousam em parte sobre um fundo de experiência e observação.

Se um tal alinhamento se desse, cf. pesquisa referida por Lévi-Strauss (1987: 12) em Sébillot, na obra *Légendes et curiosités des métiers*, isso tradicionalmente deveria estar respondendo a outros critérios ou traços como: o aspecto físico, o critério de moralidade, ou disposições psicológicas distintivas — enfim, crenças outras que devem repousar sobre um fundo de experiência e observação, cf. diz o etnólogo.

Segundo penso da ideia de Lévi-Strauss, tal ligação entre ocupação & temperamento antes que apenas se pensar em um caráter de arbitrariedade, deve-se pensar também em uma necessidade. O instrumentista liga-se necessariamente a seu instrumento: trata-se, portanto, principalmente de uma ligação que eu diria de ordem subjetiva, ao investigar-se uma forma de relação entre elementos diversos, pensando-os em sua diferença. A necessidade de observar um fato ou acontecimento, para Lévi-Strauss, vem sempre em primeiro lugar, anterior a toda a construção lógica, a toda a conceitualização prévia.

Pensando paralelamente tal questão, eu arriscaria a dizer¹³ que, desde Santo Agostinho, o genial pensador do séc. V, distingue-se sutilmente o objeto (*res*) do signo (*signum*); e que, ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa para alguém, existem os objetos que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico, caso do instrumento musical) transformado em signo parece transmutar-se, na verdade, no material específico de música, no presente caso discutido por Lévi-Strauss.

E para além disso, eu diria que esse método de conversão musical de objetos em signos também se estenderia a significar o próprio sujeito-músico.

Lévi-Strauss vai dizer que, na narrativa citada, após um convívio próximo e duradouro entre maestro e executantes de uma orquestra, a crença em uma associação desse tipo entre dois domínios talvez até seja possível, mas como resultado da "experiência e observação continuada" por parte desse maestro. E seria a descrição de um fenômeno muito particular a sua orquestra. Mas será que não teria "por analogia" desdobramento para outros contextos?

¹³ *Mutatus mutandi*, seguindo a direção de Roman Jakobson, em "Decadência do cinema". *Linguística, Poética e Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970: 155.

Nessa linha de raciocínio, enquanto músico, poderia eu indagar sobre meus traços de personalidade associados pela tradição ao exercício da bateria?

Disciplinado, cooperador com o grupo, expansivo, jovial..., talvez fosse esta a minha resposta. E ressalto que estas qualidades são justamente as que considero que devam ser cultivadas, em um grupo de músicos, para manutenção do coletivo de vozes: a necessidade de disciplina, de cooperação mútua..., qualidades que vemos presentes na banda de que faço parte.

Mas penso que, antes de tudo, envolve nossa capacidade de dialogar, de musicalmente responder ou de replicar cada um em seu instrumento, sem saber, com certeza, o que vem a seguir, dada a qualidade improvisadora do *jazz*.

Característica de uma apresentação jazzística é sentir que o *jazz* parece, em certos momentos, movimentar-se em caos quando ali, na verdade, é nova ordem que se cria. Quero dizer com isso que se pode variar um tema original em improvisações ora de um instrumentista, ora de outro, parecendo tudo entrar em caos, quando na verdade, tem-se é a singularidade de fraseados novos que emergem, criados a partir do tema original.

*“No jazz há a possibilidade de se introduzir um tratamento pessoal no discurso, numa atitude criativa constante”.*¹⁴ E destaco eu em que condições: sempre mantida a matriz rítmica e melódica ou determinada sequência harmônica, original do compositor da canção, cf. diz o seguinte fragmento:

*Lançado o tema, os diversos instrumentistas ou cantores perseguem o núcleo temático, aproximando-se e se afastando, mas mantendo um jogo de identidades e diferenças em relação ao tema original.*¹⁵

O receptor, espectador e/ou ouvinte, dá-se conta desse jogo de contrastes com a obra original, quando o músico investe em sua *performance*, liberando sua parte criativa e enriquecendo ao máximo cada melodia interpretada.

Dá-se conta, o receptor, de que fazer música não é apenas executar o que está escrito em uma partitura original, fazer o mesmo som, como o entendem alguns puristas que se prendem à composição da época de sua criação. Esquecem-se de que mudam instrumento e público.

¹⁴ Assim o diz o teórico de várias linguagens, Affonso Romano de Sant'Anna, no seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 1985: 39.

¹⁵ Cf. Affonso Romano de Sant'Anna (1985: 39).

Que fazer música também não é apenas ater-se à partitura ou à especificidade técnica do instrumento.

É, antes de tudo, privilegiar o conjunto, a linguagem, o discurso musical. Segundo o grande mestre da música, W. Bianchi (1996: 20),

*A música é um objeto presente que se modifica em todo o momento de acordo com a personalidade e a sensibilidade de cada pessoa. Isso justifica as inúmeras gravações da mesma partitura... Em música ninguém é dono da verdade.*¹⁶

É bastante feliz, a meu ver, a comparação do jazz com um determinado jogo e de que o ouvinte se dá conta plenamente:

*A peça clássica do jazz se mostra como um tabuleiro de armar. O ouvinte reconhece aqui e ali uma nota ou uma linha melódica, velando-a com outros disfarces. Estabelece-se um jogo de entrega e resistência... O ouvinte treinado para o jogo musical... consente que o tema retorne à superfície para o aplauso e o gozo estético... Ocorre, é verdade, que a linha melódica ocultadora da melodia original se torna ela própria uma melodia autônoma e pode até tornar-se preferida do espectador, que assim substitui o original pela obra estilizada.*¹⁷

Assim, a interpretação musical não deve se prender *ipsis litteris* do que foi escrito por um compositor.

¹⁶ *Apud*: Albano de Lima (2005: 15).

¹⁷ Cf. Affonso Romano de Sant'Anna, no seu livro *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1985: 39.

Pelo contrário, uma linha melódica permite, e é desejável que isso ocorra, que um músico exprima sua singularidade, variando seu solo.

A improvisação é justamente uma dos aspectos que, junto com o respeito à tradição da coletividade e a assunção de característicos elementos rítmicos, marcaram o músico de *jazz*, como herança de formas vocais africanas, trazida pelos escravos para os Estados Unidos, que se modificaram juntamente com a cultura desse povo, afetada igualmente por formas musicais europeias eruditas.

Um dos primeiros improvisadores do *jazz*, por exemplo, o clarinetista francês Sidney Bechet (1897-1959), ao mudar do clarinete para o saxofone-soprano quando avultou sua qualidade criativa, tornou-se, muito jovem, um dos *jazzmen* com maior prestígio internacionalmente.

Foi Bechet logo reconhecido por sua terra de origem, a França, indo levar sua arte também para a Inglaterra em 1919 (com apenas 22 anos); chegando até Moscou em 1927.

Falando um pouco do *jazz*, quero dizer que ele é ligado às manifestações religiosas na modalidade *gospel*, tendo em suas raízes próximas o *blues rural*, o canto dos escravos, suas músicas de trabalho...

*(...) quando cortavam cana, colhiam algodão e assentavam trilhos e dormentes, entoavam canções de trabalho (work songs), com as quais ritmavam o serviço, conversavam entre si - e distraiam os capatazes.*¹⁸

Não foi senão da convergência entre características desse substrato musical popular e as de três tradições culturais europeias eruditas (francesa, espanhola e anglo-saxã), que foi gerado, antes que um novo estilo ao imigrante negro norte-americano, uma nova e significativa forma de expressão musical no século XX.

Tal novidade é ratificada pelo seguinte fragmento: *"(...) um dos fenômenos culturais mais notáveis do nosso século. Não trata apenas de certo tipo de música, mas de uma realização extraordinária, um aspecto marcante da sociedade em que vivemos."*¹⁹

Mas o negro do início do *jazz* não se podia dizer músico; era-lhe interdito qualquer exercício ou atividade musical.

Somente com sua emancipação a partir do final do século XIX, sua música teve a liberdade de firmar os primórdios do gênero jazzístico norte-americano tributários à força de instrumentos de bandas marciais e de dança (metais, palhetas e rítmicos); e especialmente à incorporação de elementos distintivos do *jazz*.

¹⁸ Cf. o crítico musical Sergio Augusto, no prefácio "Coisa de Crioulo", a Carlos Calado, no seu livro *O jazz como espetáculo* (2007: 21).

¹⁹ Nas palavras do historiador Eric J. Hobsbawm, quando ele dedica um ponto de vista histórico ao *jazz*, no capítulo "Jazz na sociedade", em *História Social do Jazz* (2008: 12).

Irrompera, então, o *jazz* na última década do século XIX em cidades do sul dos Estados Unidos tais como St. Louis, Memphis, Atlanta e Baltimore...

Justamente os lugares de onde se originaram os principais compositores/ arranjadores e líderes de grandes bandas de *jazz* ou *blues*: W.C.Handy (1873-1958), grande *bandleader*, o "pai do *blues*"; Don Redman (1900-64), com orquestra própria desde 1931; Benny Carter (1907-2003, e seu *Chocolate Dandies*; "Jelly Roll" Morton (1890-1941); Duke Ellington (1899-1974), cuja primeira banda sob sua tutela é de 1918. Incluem-se os líderes de grandes orquestras negras famosas: Fletcher Henderson (1897-1952), que inaugurou com sua banda de mais de nove músicos a arte de fazer arranjos no *jazz*,²⁰ e Count Basie (1904-1984), dentre outros, conforme o fragmento a seguir o ratifica:

*(...) são ou eram, em sua maioria, originários de classe média negra. O oposto ocorria com os líderes de orquestras famosas de brancos, que vinham em geral de um nível social mais baixo, como os irmãos Dorsey, das minas de Pensilvânia; Ben Pollack e Benny Goodman, de Chicago Hull House, uma escola de projeto habitacional; Harry James, que veio do circo; Glenn Miller, Woody Herman, Ted Lewis, Paul Whiteman.*²¹

²⁰ Cf. Chase, Gilbert (1957: 439).

²¹ Cf. Hobsbawn (2008: 259).

O músico-símbolo do *jazz*²², é preciso que se o frise, foi aquele de New Orleans.

E assim como no *ragtime*, o músico de *jazz* sabia que sua música era feita para dançar. Não sem razão, a produção jazzística contracenou com a dança em centenas de canções. Para não dizer do cinema...

Na atualidade, vê-se como o *jazz* ainda inspira cineastas que o fazem contracenar com outros significantes cinemáticos, tal como procede costumeiramente Woody Allen.

A nova forma, jazzística, de fazer música incorporava constituintes que a faziam diferenciada e do gosto do público-dançante. São certos recursos de interpretação, elementos responsáveis por seus efeitos dramáticos no público, que David Baker,²³ acadêmico e *jazzman*, sistematizou quanto à sua:

²² Curiosamente, o termo *Jazz*, segundo alguns pesquisadores (Peter Tarnony, em *Les Cahiers de Jazz*; e Henry O. Osgood, em *So This is Jazz*), era termo de oralidade, da gíria norte-americana, dele dizendo Earl Hines (1903-1983): "[eu vivia] *tocando piano antes mesmo da palavra 'jazz' ser inventada*". Para autores outros, como Tecker (*The Real Americanism*) e Harold Wentworth (*American Dialect Dictionary*), *jazz* é tributário a *gism* e *jasm*, formas utilizadas nos estados estadunidenses do Sul, significando energia e entusiasmo; por volta de 1860, assim se dizia de uma mulher particularmente apaixonada; em 1886, o termo era utilizado para dizer do valor, talento e força etc.; e no final do século XIX, tornou-se sinônimo de virilidade. Em 1916, o "Dictionary of Americanism" de Mathews incluía a referência "gastou-se muito para formar a *jass band* de Bert Kelly"... O próprio Kelly declarou à revista *Variety*, em 1957: "Tive a ideia de empregar esta expressão popular do longínquo Oeste, para indicar nosso modo de tocar em 1914". Informações disponíveis em: <http://clubedejazz.com.br/ojazz/conceitos.php>. Acesso em dezembro 2008. Mas antes de tudo isso é que MacLuhan (1969: 314) atribui a origem do termo *jazz*: <fr. *jaser*, bater papo. *Jazz* não deixa de ser "uma forma de diálogo entre instrumentistas e dançarinos".

²³ David Baker. *Jazz Improvisation: a Comprehensive Method of Study for All Players*. Maher, 1969: 22. *Apud*: Calado, Carlos. *O jazz como espetáculo* (2007: 31-2).

(i) Dinâmica: com a variação de grau de intensidade sonora em forma de *crescendo*, *diminuendo*, *piano*, *forte* (termos advindos do italiano), procedimentos que no *jazz* podem tanto evitar monotonia, quanto contribuir para um certo estado de excitação;

(ii) Articulação: relativa ao modo como o instrumentista emite uma ou mais notas, especialmente diferente no *jazz*, devida a sua tradição rítmica de origem africana;

(iii) Extensão e tessitura: no âmbito das notas possíveis de serem produzidas por um determinado instrumento, ou voz humana. É justamente a utilização de regiões tradicionalmente incomuns, o que pode conferir, no *jazz*, um caráter bastante expressivo a determinada frase ou nota musical; são gritos e rugidos dos músicos ou as desejadas vocalizações dissonantes do *scat singing*.²⁴

(iv) Efeitos dramáticos: certos recursos musicais tradicionalmente utilizados para essa função, que Baker faz dividir em dois grupos:

- no primeiro, os trinados, mordentes, *glissandos*, microtons, *vibratos* e outros, de um total dos 25 citados por esse estudioso;

²⁴ Estilo de canto com sílabas sem sentido, onomatopaicas, sendo tratada a voz como instrumento.

- no segundo grupo de recursos musicais, estão os efeitos específicos a cada família de instrumentos (cordas, palhetas, metais), tais como: subtons ou *blue notes* (notas com um semitom abaixo)²⁵; uso de harmônicos; dedilhados alternativos; *chamada-e-resposta*²⁶; *improvisações*²⁷; além de *ritmos sincopados*²⁸; *polirritmos*²⁹ e *notas com swing*³⁰ do *ragtime*³¹. Diferenciais de que se valem até hoje os vanguardistas em música para suas experimentações ousadas...

²⁵ *Blue note* é nota musical em tom lamentatório que migrou para o universo jazzístico, proveniente das escalas usadas em canções de trabalho dos afro-americanos, consequência talvez da dureza do trabalho no campo. Do ponto de vista sistêmico, consiste em criar uma nota que não consta na escala diatônica tradicional, baixando alguns comas aos terceiro, quinto e sétimo graus da referida escala. Transformações que tornam uma escala maior numa escala de *blues*. Esta é usada na maioria dos blues de 8 e 12 compassos, também em canções populares convencionais com um sentimento *blue*. Cf. disponibilizado em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Blue_notes. Acesso em 12/2008.

²⁶ *Chamada-e-resposta*, nas culturas africanas, é um padrão generalizado de participação (democrática) na expressão musical vocal e instrumental da música *black*, nas suas múltiplas formas: *gospel*, *blues*, *hip-hop* etc. Cf. disponibilizado em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Chamada_e_resposta#cite_note-0. Acesso em 12/2008.

²⁷ *Improvisação musical* é a habilidade de, a um só tempo, produzir e interpretar, dentro de parâmetros harmônicos ou rítmicos, melodias, ritmos ou vocalizações. Se a peça musical é uma canção, também pode aplicar-se à criação e interpretação de letra dentro dela. Em sentido mais informal, refere a composição imediata de música. Cf. disponibilizado em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Improvisação>. Acesso em 12/2008.

²⁸ *Síncopa*, na linguagem musical, é uma característica rítmica manifesta na execução de uma nota tocada em um tempo fraco que se prolonga até o tempo forte do compasso, criando um deslocamento da acentuação rítmica. Além do *jazz*, diversos gêneros musicais têm síncope no seu ritmo básico, tais como o samba, o reggae e ritmos latinos. Cf. disponibilizado em:

[http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_\(m%C3%BAsica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncopa_(m%C3%BAsica)). Acesso em 12/2008.

²⁹ *Polirritmia* designa o emprego simultâneo de duas ou mais estruturas rítmicas, diferentes em sua constituição". Cf. disponibilizado em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Polirritmia>. Acesso em 12/2008.

³⁰ *Swing* é um estilo de *jazz*, muito popular na década de 30, usualmente arranjado para grande orquestra dançante, caracterizado por uma batida menos acentuada que a do estilo tradicional do Sul dos EUA, e menos complexo, rítmica e harmonicamente falando, do que o *jazz* moderno. Remete às músicas das *big bands*. Cf. disponibilizado em: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Swing_\(Jazz\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Swing_(Jazz)). Acesso em 12/2008.

³¹ *Ragtime* é gênero musical originário de comunidades musicais afro-americanas no findar do século XIX, com elementos dos *jigs* e *marchas*, tocados por banda de integrantes negros, comuns em todas as cidades do Norte, considerado uma síntese da sincopação africana e música clássica europeia. No início do séc.XX, o ritmo se tornou amplamente popular, ouvido e dançado, apresentado e escrito por muitas subculturas diferentes, antes de ser publicado como partitura popular para piano. Sendo uma modificação da marcha foi primeiramente escrita nos tempos 2/4 ou 4/4 com uma predominância da *left hand pattern*, de notas graves em batidas com tempos diferentes e acordes em números de batidas pares, acompanhando uma melodia sincopada na mão direita. Irving Berlin foi o compositor de maior sucesso

Pensando agora naquela pessoa que cria ou interpreta tais constituintes musicais tão expressivos, eu me pergunto: quem era o *músico das bandas de jazz* no passado? Era, na maior parte das vezes, um artesão da música, aquele que a cultivava com gosto, mas especialmente nos feriados e finais-de-semana, o que lhe servia certamente para aumentar a renda familiar obtida em outras funções fora da música.³²

Contrariamente, porém, ao que se poderia pensar no que de utilitarista haveria na sua *performance* musical, posso dizer que esse músico de *jazz* dispunha de qualidades significativas: a começar por um grande conhecimento de teoria musical. É exemplar nesse sentido Duke Ellington (1899-1974), cujos estudos de música se deram no Instituto Pratt de Washington, formação clássica que o fez imprimir a sua orquestra, iniciada em 1918, a tradição romântica dos compositores europeus, com destaque à expressão individual.

nas canções *ragtime* com sua *Alexander's Ragtime Band* (1911). Gene Greene, famoso cantor desse estilo e o compositor/pianista Scott Joplin, o "Rei do *Ragtime*". Cf. disponibilizado em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ragtime>. Acesso em 12/2008.

³² Cf. disponibilizado em: <http://www.edukbr.com.br/artemanhas/jazz.asp>. Acesso em 11/2008.

Como segunda qualidade, o músico de jazz buscava sempre um modo original de tocar seus instrumentos: "King" Joseph Oliver (1885-1938),³³ por exemplo, chegava a valer-se de objetos do cotidiano como surdina: de copos, baldes e desentupidores, extraia com genialidade os sons mais inusitados em seu *cornet*.

E dizendo decisivamente sobre a qualidade da música jazzística, assim se expressa Carlos Calado, em *O jazz como espetáculo* (2007: 19):

(...) havia algo mais de música de primeira rolando no palco. Havia acima de tudo um show. De ritmos e cadências (Ellington, Goodman) e de histrionismo (Armstrong, Calloway, Gillespie). E sobretudo de improvisos.

Por volta da primeira década do século vinte, há um século portanto, a formação básica da banda de *jazz* se cingia a cinco/seis instrumentos acústicos: *cornet* (ou *trumpet* ou *piston*), trombone, clarinete, baixo e bateria. E isso por quê? Pianos eram raros, dada a dificuldade de transporte, com banjo e tuba só incorporados posteriormente. E as técnicas vigentes de gravação ainda não permitiam capturar o som de guitarra e baixo.

³³ O jazzista que, na verdade, mais influência exerceu sobre Louis Armstrong. Fundou a *Creole Jazz Band* em New Orleans, mudando-se em 1918 para Chicago. Armstrong filiou-se a este grupo em 22 e ambos gravaram uma série de discos com ênfase na improvisação, representando estes, a meu ver, o melhor exemplo do começo do *jazz* de New Orleans. A partir de 1924, Oliver dirigiu por algum tempo a orquestra *Dixie Syncopators*.

E *jazz*, como foi "se firmando na praça" esse termo? O trombonista Tom Brown, em 1915, parece ter sido o primeiro a designar por *jazz* a música que fazia sua banda, a *Brown Dixieland Jass Band*, no *Lem's Café* em New Orleans.

Devo lembrar, porém, que a primeira banda de *jazz* a realizar gravações com a palavra *jass* no nome foi a *Original Dixieland Jass Band*, que fez sucesso em New York, entre 1917-8, com Nick La Rocca, Larry Shields e Eddie Edwards. Essa banda continua em atuação até hoje nos Estados Unidos, sendo certamente a banda que tenha mais inspirado a nós, brasileiros, para fundar a *São Paulo Dixieland Band*, nossa banda de *jazz* instrumental em São Paulo.³⁴

E caso se pense nas circunstâncias inusitadas de vida, muitas vezes errantes, do músico de *jazz*, tem-se talvez a motivação para muitos dos aspectos pensados neste trabalho: o músico branco ou negro teve que abandonar muitas vezes suas raízes, seus companheiros de trabalho.

³⁴ No Brasil, a música instrumental com arranjos que empregam técnicas e formas jazzísticas, vem sendo nomeada como: "música universal" (cf. Hermeto Pascoal), "música brasileira contemporânea" (Arismar do Espírito Santo), ou ainda "*jazz brasileiro*", assim dito no exterior (*Brazilian Jazz*), sendo parte do *jazz global* pelo espírito de liberdade de criação e improvisação (Piedade, 2003; Atkins, 2003) e porque o *jazz*, considerado fenômeno global, deixando de ser exclusivo do território norte-americano, tem hoje muitos "novos endereços" (Nicholson, 2005). In: Bastos, Marina Beraldo e Piedade, Acácio Tadeu. "Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do *jazz brasileiro*". *Electronic Musicological Review*. Vol. XI, set. 2007. Cf. disponibilizado em: <http://www.rem.ufpr.br/REMr11/emr11.html>. Acesso em 12/2008.

Por exemplo, da região-berço do *jazz*, New Orleans e outras cidades sulistas, primeiramente em decorrência da Primeira Guerra Mundial e suas consequências, necessariamente atraído pelo *boom* industrial do norte estadunidense. Região que atraiu enorme massa populacional, dentre ela os *jazzmens* que ansiavam por melhores condições de emprego e de vida.

Mais uma vez, quando da depressão econômica de 1929, o jazzista branco ou negro teve que abdicar novamente de seus companheiros do *jazz* e assumir atividade outra, dadas as altas taxas de desemprego na música.

Por volta desse recesso musical, o trompetista/cantor Louis Armstrong (1901-71) não pode deixar de ser lembrado pelo seu papel importante nas "vacas-magras" dos anos 20-30: por meio dele e de alguns outros arrebatados pela música, o *jazz* foi-se mantendo vivo...

A partir de relançamentos de canções de apelo popular no estilo jazzístico de Armstrong, outros músicos, como o pianista/organista/cantor Fats Waller (1904-43) e a cantora Billie Holiday (1915-59), seguiram na mesma linha de fazer viver e valer os valores do *jazz*.

Waller e Holiday executavam com tanto entusiasmo suas canções a ponto de seus efeitos tornarem-se benéficos e alentadores ao público, que buscava a música como um lenitivo às agruras sofridas no longo período de crise econômico-social por que passava o país. Não é novidade que efeitos bastante notáveis ao homem podem desencadear, tal qual mencionado sobre o *jazz*, a boa música em geral, erudita ou popular, com seus sistemas rítmicos e melódicos, no que ratifica o teórico da música Dom Campbell (2001: 203):

(...) o sistema nervoso humano [mantém-se] sincronizado como uma orquestra sinfônica, com diferentes ritmos, melodias e instrumentações... A Música atinge, misteriosamente, as profundezas de nosso cérebro e nosso corpo, despertando muitos sistemas inconscientes.

Pensando nos efeitos da música sobre o homem e diante do cenário feliz que me evidenciam os músicos com quem convivo há cinquenta anos na banda de que faço parte, veio-me então, com muita força, o desejo, neste trabalho, de ter uma escuta maior a esses músicos, saber de suas motivações para a vida musical.

Saí a campo, então, para fazer as observações necessárias quanto à condição de vida, psicológica, mental, física e subjetiva, de alguns desses velhos músicos.

Por isso um dos primeiros objetivos, como dito antes, foi verificar quais os efeitos da música na vida dos musicistas-idosos e na vida das pessoas próximas a ele: seus familiares e amigos; e qual a mensagem esperançosa para presente e futuro que se pode tirar de toda essa experiência musical; como interpretar e problematizar os dizeres dos depoimentos coletados sobre a problemática de músicos de diversas formações, indo desde o músico autodidata, que "toca por ouvido", e também chegar ao músico acadêmico, que teve um longo caminho de estudos até chegar ao ponto atual de carreira.

Desde o início, em nosso conjunto, eu percebia que todos, eu e meus companheiros de banda, tínhamos algo em comum, como se tivéssemos comido do mesmo manjar já que nos deleitávamos de forma similar com nossa atividade.

Minha impressão era a de que esse deleite era pelo decorrer de nossa vida na música, na música que interpretávamos e que nos fazia expressar e irradiar nossos sentimentos mais íntimos, fosse qual fosse o gênero dessa música, o clássico dos grandes compositores ou o popular tipo chorinho, *jazz*, samba, ou qualquer outro ritmo latino cheio de paixão que entoávamos.

Sabemos que, dependendo da música que se escuta ou interpreta, ela pode nos trazer também tristezas ou lembranças não agradáveis, mas até aí a música satisfaz... há aqueles que querem sofrer e ter lembranças de fatos passados e tristes como se esta relembração trouxesse um acerto de contas com o amor perdido ou com uma determinada frustração...

É preciso, porém, que se recorde que fazer uso da música pode ter motivações outras. A maior parte das atividades musicais têm implicação direta na sociedade, proporcionando uma série de retornos de ordem social para aqueles que dela participam.³⁵

Partilhar certos momentos musicais cria um sentimento de pertencimento a um grupo, uma determinada comunidade ou cultura particular. Inclusive a adoção da música para ofertá-la em situações sociais formalmente definidas (eventos empresariais, familiares, como exemplo) permite que tantas pessoas ganhem a vida com a música. E ganhamos vida com a música!

Sejam quais forem as razões, enfim, a música tem sempre uma participação intensa na vida do homem, bastando que nos lembremos de algumas imagens trazidas por certos momentos musicais.

³⁵ Cf. Sloboda, 2008: 3.

Em dias de festas nacionais, por exemplo, se canta o Hino Nacional, e quem não deixa de sentir um arrepio ou estufar o peito ao ouvi-lo? Mesmo os soldados que marcham em ordem certamente têm seus pensamentos e passos cadenciados ao ritmo e ao som percussivo.

O escritor Rubem Alves desabafa no alto de seus 76 anos, sobre sua opção de vida: *"Com a literatura e a poesia comecei a realizar meu sonho fracassado de ser músico: comecei a fazer música com palavras"*. E ainda sobre a música, diz Rubem Alves: *"Os poetas nos ensinam que a alma, nos seus lugares mais profundos de silêncio, é música"*. *"Toda alma é uma música que toca..."*.³⁶

Outro acontecimento historicamente permeado pelo *jazz* e que vale a pena aqui, a meu ver, evocar: um funeral negro, ritual que tradicionalmente ocorre em New Orleans, considerada a cidade norte-americana mais musical. O acontecimento se dá numa atmosfera de intensa movimentação cultural, com grande participação social.

De nove em dez casos de enterros, comparecia uma grande orquestra, quase toda formada com amigos da família enlutada. Iniciada a marcha fúnebre, a tristeza de todos os presentes parecia crescer em muito, pois se sabia que chegara a hora do sepultamento.

³⁶ Disponível em: <http://www.rubemalves.com.br/albumderetratos.htm>. Acesso em novembro 2008.

No início do féretro, a marcha fúnebre, geralmente "Flee as the Bird to the Mountains", é solenemente entoada em uníssono, pela banda da congregação da pessoa falecida que, diga-se de passagem, durante parte de sua vida, pagou as prestações para um enterro digno de ser apreciado por toda a comunidade a que pertence. A banda é geralmente acompanhada pelo coro no refrão.³⁷

Após uma rápida cerimônia fúnebre e, depois de vários goles pelo trajeto, sente-se no ar uma guinada de cento e oitenta graus na música entoada; ouvem-se tambores e uma marcha, chamada pelo toque do pistão, vai fazer a diferença no seu andamento muito mais rápido, agora que o morto foi-se, e toda a gente voltava para casa. Chega agora justamente a hora mais esperada por eles, põem-se, então, a cantar, dançar, entoando o tema cujo alentador mote é o de que: *Aquele corpo já não sofre mais e que agora ele irá para junto do Senhor... Uma carruagem sagrada irá transportá-lo até lá... Um lugar de luz e alegria com anjos tocando suas trombetas celestiais...*

³⁷ Um tipo de canto de solo-e-coro, ou responsorial [bonito e dolorido do spiritual, por exemplo], que é característico do canto africano.

Então, vê-se que "New Orleans seguia as Escrituras à risca": a música transmutando a maneira de ser dos participantes do acontecimento fúnebre - antes todos consternados com a partida daquele irmão e agora, com a mudança do andamento, ainda que a música continue sendo uma marcha, tem-se uma mudança radical na fisionomia e no estado de espírito de todos... onde antes era tristeza, agora é só alegria.

Muita alegria é o que também posso dizer que senti no desenvolvimento de minha pesquisa de mestrado, quando tive a oportunidade de verificar o quão valioso pode ser o campo da Musicoterapia, especialmente nos casos de a música ser vivenciada por doentes, como os de Parkinson. E a cada dia fui descobrindo relatos de casos em que a música faz, com benéficos efeitos, parte do tratamento coadjuvante à Doença de Alzheimer, à Afasia, dentre outras. Este foi meu maior estímulo para refletir e escrever sobre os efeitos da música, nesta investigação de doutorado, mas agora não apenas focada nos doentes, mas nos músicos-idosos e nas pessoas próximas a eles.

Desde então, é a própria música que me 'toca', me fazendo atrair a atenção cada vez mais, revelando-me seus efeitos sobre quase todos os aspectos da vida humana e social.

Para tratar agora das relações da música com o ambiente social, com a cultura a que pertencem os velhos músicos-sujeitos desta pesquisa, pensei que o *ponto da vista da Antropologia* seria o mais indicado, e é justamente o que vou discutir na próxima seção.

A partir da leitura de trabalhos que traziam a meu conhecimento vários enfoques antropológicos sobre a música, dei-me conta também de que, para uma pesquisa voltada a algumas preocupações que explicitarei nos objetivos deste trabalho, várias categorias teriam que ser trazidas à cena e que tento redefinir de modo adequado nas seções a seguir deste trabalho, dentre outras:

- a *relação do homem com a música*; - a música aqui pensada na sua expressão prática ou concreta de gênero (como o *documentário musical*, um produto a partir das reflexões desta pesquisa de doutorado); - outra questão é a da *velhice*, do envelhecimento e da *longevidade*, uma reflexão que não pôde deixar de aqui comparecer porque as vozes aqui ouvidas foram as de velhos músicos, vozes essas que exigiram que eu 'entrasse' nelas ou as "atravessasse", imaginasse experiências de vida e são elas que constituem o cerne deste trabalho;

- outro ponto que eu gostaria de tocar seria o *da posição do sujeito*, no presente caso do idoso-músico na sociedade e os correlatos efeitos subjetivos; a intensidade de um *presente musical* atualizando um *passado musical*...

Tributário a todas essas noções o *título do trabalho*: “Velhos musicistas em ação: os efeitos da música em suas vidas”. Título que me veio logo de início e acho que deu a minha investigação um certo tom.³⁸

Pensei em posteriormente desdobrar esse título da seguinte forma: no documentário que está sendo preparado por mim, simplesmente “A música, por velhos músicos”, quando mostro as cenas gravadas com esses músicos paulistanos, ora tocando, ora respondendo às questões do questionário semi-estruturado que elaborei em torno do que consideram o próprio ou específico de sua linguagem musical, responsável pelos efeitos de sentido ao sujeito (a ele próprio e aos seus próximos).

O tema tratado neste trabalho insere-se, conforme planejei, na linha não meramente de um registro verbal (ou posteriormente musical-iconográfico).

³⁸ Evocando aqui os dizeres de Claude Lévi-Strauss, em *De Perto e de Longe* (1990: 124), em diálogo com o jornalista Didier Eribon: “- *Se o senhor o escrever, como se intitulará esse livro?* - *Um dos motivos que me impede de começar a escrevê-lo, é que não encontrei um título. Ora, é o título que dá ao livro seu tom.*”.

Acho que ainda seria pouco diante do valor humano desses musicistas entrevistados, que precisariam ser *ouvidos nos seus dizeres* sobre a música em sua vida.

Pensei este trabalho como um espaço de valorização de sua competência e habilidade na linguagem musical; e baseado no trabalho mesmo desenvolvido por musicistas-idosos, sexagenários, septuagenários, inclusive octogenários.

Sobre meu interesse pelas pessoas mais idosas, eu o explicito em minha dissertação de mestrado já aqui referida (Lodovici, 2005): é algo muito forte em mim desde a infância, como meu interesse pelo ritmo no *jazz*.

Sobre minha hipótese esta investigação, também já explicitada anteriormente, posso dizer que foi fundada em experiência pessoal e na observação dos músicos-companheiros, ou seja, a de que, no universo musical da cidade de São Paulo, os músicos fazem de sua arte uma forma de resistência às agruras de uma vida muito difícil e se ainda não agudizada por problemas de saúde, muito mais complicada, todavia, em termos econômicos.

O que se ressalta neles é que se mantém sua resiliência diante da vida, já que valorosamente de seu ofício procuram levar o sustento para si mesmos e suas famílias. E continuam levando alegria e exemplo de vida à sociedade.

A tentativa foi de a análise não se prender apenas à exposição simples do material de entrevistas. Entendemos, como diz o teórico do cinema Ismael Xavier (2006: 6), que “Estas são formas particulares de o sujeito entrar em cena, compor a sua imagem, atuar...”, mas que, a nosso ver, precisam ser interpretadas, problematizadas.

Nessa direção, procuramos alternar os depoimentos dos próprios músicos, contando sua história de vida pessoal, sua experiências, seus *insights*, mas também sua problemática de vida. Enfim, tudo o que revelam tem a ver com o que esses músicos de fato fazem.

Em Denzin (1984), em seu artigo “Interpretando as vidas de pessoas comuns: Sartre, Heidegger e Faulkner”, tive uma base teórico-metodológica para compreender o depoimento dos sujeitos da presente pesquisa. Segundo essa autora, é das “histórias de vida” que se podem depreender princípios fundantes às nossas reflexões sobre o humano.

Toda essa reflexão caminhou por algum tempo no sentido de seguir algumas orientações: primeiramente obter uma base de sustentação teórica e um referencial metodológico que propiciasse a elaboração do ora pretendido trabalho de ou memória documental de certa parcela - a mais velha - da musicalidade paulistana. Toda essa elaboração se deu em torno de algumas categorias, conforme já explicitadas, aqui necessariamente incluídas para estudo: (1) a da velhice, do envelhecimento e a da longevidade; (2) a da música; e (3) a do documento antropológico-musical.

Sobre cada uma dessas categorias, fiz um levantamento razoável da literatura, refletindo e problematizando as variadas posições dos teóricos, confrontando nossas reflexões teóricas com os dizeres nos depoimentos dos sujeitos aqui gravados.

Em (1) - sobre a **questão do envelhecimento, da velhice, do sujeito-idoso** -, foram utilizados como fundamentação teórica os autores conhecidos e lidos em minha formação no Mestrado de Gerontologia/PUC-SP e no Doutorado em Ciências Sociais: Antropologia/PUC-SP, além de teóricos que se agregaram a partir de menções feitas a eles em eventos científicos de que participamos.

Nesta parte, vários teóricos consagrados da área gerontológica, com uma ou algumas de suas obras de maior interesse para esta investigação foram aqui utilizados como: Simone de Beauvoir, em *A Velhice*, 1990; Ângela Mucida, em *O sujeito não envelhece*, 2004; Jack Messy, em *A pessoa idosa não existe: uma abordagem psicanalítica da velhice*; 1999, dentre outros.

Outros artigos de vários pesquisadores da área expostos na revista *Kairós*, do PEPGG/NEPE/PUC-SP como: Elisabeth Frohlich Mercadante, em: “Velhice: uma questão complexa”, 2005; em “A identidade e a subjetividade do idoso”; em “Comunidade como um novo arranjo social”; Joel Martins, em “A pesquisa qualitativa”.

Para "**pensar a música**"³⁹ (em 2), foram utilizados, em maior ou menor aprofundamento, Mário de Andrade, em *Pequena História da Música*, 1944; Dom Campbel, 2001; Robert Jourdain, em *Música, Cérebro e Êxtase*, 1998; John A. Sloboda, em *A mente musical: a Psicologia Cognitiva da Música*, 2008; Sonia Albano de Lima, em *Uma metodologia de interpretação musical*, 2005; em *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*, 2005; além de ...

³⁹ "Pensar a música", cf. diria Pierre Boulez (1925-), mas senão nos termos por ele propostos (ou seja, em uma concepção cerebral, matemática de música, em particular estrutura bouleziana), ou antes que vê-la apenas formalmente ou como enfeite ou mero entretenimento (preocupação maior de Theodor Adorno (1903-96), mas vê-la, sim, nas suas relações com o sujeito (produtor/receptor) e com a cultura/o contexto. (Boulez, um dos musicistas mais inovadores da estética musical da segunda metade do século vinte. Adorno, o filósofo marxista que acrescentou inflexões originais e polêmicas sobre a música, na articulação que fez entre esta e a filosofia).

Uma leitura transdisciplinar do fenômeno sonoro, 2007; Marisa Trench de Oliveira Fonterrada, em *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*, 2005, dentre outros. Sobre **as relações da música com o jazz**, valemo-nos de: Gilbert Chase, em *Do salmo ao Jazz* (1957); Eric J.Hobsbawn, em *História Social do Jazz* (2008) e Carlos Callado, em *O jazz como espetáculo* (2007).

Sobre **as relações da música com a vida ou interdisciplinarmente a outros aspectos**: Oliver Sacks, em *Alucinações musicais*, 2007; *Tempo de despertar*, 2002; Even Ruud, em *Música e Saúde*, 1991; Roland Barthes, em “La musique, la voix, le langage”. *L'Obvie et l'Obtus*, 1977: 225.

Para fundamentar a **orientação antropológica**, utilizamos: Claude Lévy Strauss, em: *A Oleira Ciumenta*, 1987; em: *De Perto e de Longe*, 199), dentre outras obras desse etnólogo; Rafael José de Menezes Bastos, em: "Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje". *Antropologia em Primeira Mão*, n.º 1, Florianópolis: UFSC, 2005: 4-19; Tiago de Oliveira Pinto, em: "Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora", Hermano Viana, dentre outros.

Uma segunda orientação desta pesquisa foi a de imprimir um caráter qualitativo à análise, ou seja, aqui valorizando as subjetividades, a partir dos próprios dizeres e da contribuição valiosa e anônima de cada cidadão, no presente caso a do velho musicista, à sociedade: verificar a visão que ele tem de sua vida, de seu próprio envelhecimento, de suas opções de resistência a adversidades como problemas financeiros, doenças, seus desejos, suas necessidades, queixas, aspirações, suas realizações no âmbito musical e social e perspectivas de melhor qualidade de vida. Dessa forma, no sentido de obter o material que indicasse os efeitos de subjetividade nesses idosos trazidos a eles pela prática musical, trabalhei em cima dos enunciados verbais e também daquilo que eu poderia ir depreendendo de suas execuções musicais.

Como se tratava de uma análise qualitativa com apenas uma dezena de entrevistados, não me preocupei em utilizar qualquer procedimento de análise quantitativa dos dados coletados. Assim, uma questão maior foi permeando toda esta pesquisa: - Seria do exercício musical em um instrumento - seja tocando-o em que se exercitam arranjos, tons, melodia...; seja compondo uma nova canção, seja simplesmente ouvindo música -, que emerge *aquilo* que faz os velhos-músicos paulistanos manterem-se ativos, entusiasmados?

É o que, em suma, este trabalho pretendeu investigar a partir do depoimento de algumas pessoas idosas. Outras questões também advieram: - Qual o *próprio* da linguagem musical que promove mudanças decisivas de sua posição subjetiva? - Onde estaria a chave da renovação de uma *performance musical*: seria uma “batida” diferente?; seriam arranjos diferenciados?; seriam *certas faixas sonoras da linguagem musical* que os transportam para um outro mundo’, para uma outra sintonia?; seriam *certos acordes* ou *certos ritmos* que os fazem, assim como aos ouvintes, lembrarem bons momentos, sonharem com novos bons momentos e assim esquecerem doenças, problemas financeiros ou de outra ordem? - Que *qualidades* a música faz despertar no ser humano e o transmuta e quais os efeitos sobre as pessoas mais próximas?

Dessa forma, tentamos ter uma resposta a algumas dessas questões a partir da fala dos próprios entrevistados, de seus dizeres, de seu depoimento em entrevistas gravadas em áudio e vídeo.

Este trabalho foi estruturado em sete capítulos. Intitulei o presente capítulo, com o termo *Abertura*, onde explico as partes projetuais da pesquisa.

O capítulo seguinte intitulado "*Prelúdio*" está no sentido etimológico de ser este um prenúncio do que haverá de acontecer sequencialmente. *Prelúdio* é também o que se enuncia, canta ou toca para experimentar a voz ou um instrumento. Mais especificamente esse termo designa uma composição que serve como introdução a outra mais consistente, dentre outras extensões de sentido. Assim, nesta parte, introduzo a noção de *música* relacionada primeiramente com a minha pessoa, o que justifica o tema selecionado por mim.

No capítulo a seguir, o terceiro, apresento algumas ideias sobre como a música é considerada nas Ciências Sociais, mais especificamente em um olhar antropológico.

O quarto capítulo intitulou-se *Interlúdio*: o homem na sua relação com a música, dividido em três partes, quando falo de como o homem define/concebe a música, da relação do homem com a música através do tempo chegando à contemporaneidade e, em último lugar, o velho em novos arranjos.

Utilizo o termo *Interlúdio* aqui no sentido etimológico, ou seja, no meu desejo de fazer, com muito gosto, a ligação entre o prelúdio e o poslúdio do trabalho: *interlúdio* < ing. *interlude* < lat. *interludum* (*inter*, 'entre' + *ludus*, 'divertimento').

Utilizo esse termo porque vou elaborando uma reflexão a partir de fragmentos que representam, em cada época, as relações do homem com a música de seu tempo, com os instrumentos musicais, e com seus ouvintes, considerando que:

O fragmento é...ideal: uma alta condensação, não de pensamento, ou de sabedoria, ou de verdade (como na máxima), mas de música: ao "desenvolvimento", opor-se-ia o "tom", algo de articulado e de cantado, uma dicção: ali deveria reinar o timbre. Peças breves de Webern: nenhuma cadência: que soberania ele põe em não ir longe! (Barthes, 1977: 102-3).

Sublinhei nessa citação o que procuro fazer neste capítulo: falar, em fragmentos, sobre como mudou o estatuto da própria música através dos tempos, isso tributário à criação humana, tanto em termos de música cantada ou instrumental, erudita ou popular.

A seguir, como o próprio título indica, apresento como o homem desde o início do mundo lidou com a música, ora fazendo dela um canto, ora privilegiando os instrumentos musicais que ele criava e aperfeiçoava.

Estas relações se mostram a partir de movimentos, ações e usos da música como elemento constitutivo da vida humana.

O capítulo cinco é intitulado “A sinfonia das vozes”, onde incluo os dizeres dos músicos-idosos. É preciso que eu transcreva, analise e interprete cada um desses dizeres, a partir dos pressupostos, hipóteses e objetivos deste trabalho. Ao comentar as falas dos entrevistados, mostro o que é a música na sua vida de musicistas e os respectivos efeitos.

Aqui, então, são deixadas em aberto algumas questões não previstas antes, mas que surgem no processo de análise, oriundas diretamente do deslocamento trazido pelos dizeres das pessoas idosas aqui gravadas. Em suma, incluímos aqui essas questões discordantes, que fazem diferença e não podem ser deixadas de lado ou ignoradas. E como proceder com elas?

Por adição é que não seria aconselhável operar, justamente porque *"dois iguais não se harmonizavam, apenas se juntavam"*, conforme diziam os gregos pitagóricos. (Albano de Lima, 2007: 11).

Pensamos que as imprevistas indagações podem ser colocadas junto às Questões de Pesquisa anteriores e, a partir de nossas reflexões finais sobre a música nos idosos, poderão ir-se ajustando, entre si, estabelecendo-se, assim, uma harmonia. Acreditando no que diziam os gregos pitagóricos:

(...) *só poderia existir a harmonia onde houvesse a diferença*" e *"música, a armonización de los opuestos, la unificación de las cosas dispares y la conciliación de lo contradictorio*.⁴⁰

No penúltimo capítulo, "*Poslúdio*: algumas vibrações finais e ressonâncias", utilizo o termo *Poslúdio* justamente porque traz considerações finais deste trabalho.

Poslúdio (*pos+ludio*, por analogia a *pre+ludio*), conceito da área da música que indica o trecho final de uma composição vocal ou instrumental, do qual eu gostaria de enunciar sua característica principal: a grande liberdade de estrutura — liberdade que entendo aqui no sentido de entender que fica em aberto o tema para novas reflexões, como se indeterminado e móvel o fosse...

Finalmente, o que se pretendeu foi refletir sobre a noção de música para os instrumentistas-idosos aqui gravados, a partir da sua *performance* que incorpora diversos saberes, sua experiência dos diversos lugares onde tocam e tocaram, bem como refletir sobre o que pensam dos seus efeitos sobre eles e sobre os espectadores/ouvintes.

⁴⁰ *Apud*: Albano de Lima (2007: 13).

Ao participarem da estruturação deste tema - o idoso e a música - todos estarão, assim, também o configurando como pensamos antes, como um trabalho indeterminado, incompleto. Igualmente, penso que esse movimento também diga algo sobre a própria construção de qualquer trabalho do gênero, ou seja, trata-se de um processo criativo que envolve a escrita, sua concretização em um documento de registro de atividades musicais, no presente caso.

III. Um olhar antropológico sobre a música

*P*or tentar adotar um ponto de vista antropológico para analisar os dados desta pesquisa, conforme dito antes, tive interesse em verificar como a área da Antropologia vinha tratando de suas relações com o campo da música.

Justamente pela possibilidade epistemológica oferecida por uma das linhas teóricas da área do conhecimento antropológico: a de que a preocupação na pesquisa musical não se centrasse apenas em aspectos estético-formais, ou em critérios objetivo-materialistas, mas que buscasse complementarizar com outros aspectos das práticas musicais, dentre eles, os das relações entre produtor ou executante e receptor ou ouvinte.

Justifico essa decisão epistemológica, no sentido de que, ainda que partilhe da ideia de que a produção ou prática artística seja um campo autônomo em seus valores intrínsecos, sigo a hipótese aqui de que ela não aconteça independentemente dos fatos e acontecimentos da vida cotidiana.¹

¹ Levando em conta também o afirmado por Adorno (2001), preocupado que estava ele com a questão da 'verdade' da obra musical: a de que a esta fosse tomada apenas com um sentido utilitarista. Assim ele diz: "A 'verdade' ou 'falsidade' de cada peça... diz muito sobre o mundo, por isso a arte não deveria ser vista como um simples enfeite ou reduzida a mero entretenimento".

Que a Musicologia pareça optar, muitas vezes, por marcar, em sua análise da produção musical, essencialmente seu caráter objetivo, estético-formal, e busque limitar-se a ele, essa é uma posição que deve ser respeitada, conforme a defesa que fazem dessa posição muitos musicólogos.

Há estudos, contudo, que radicalizam por outro lado, ao assumirem a dimensão musical como um mero reflexo dos processos sociais, econômicos e políticos, um olhar que, a ver de outros teóricos, parece ser muito reducionista em algumas correntes antropológicas especialmente aquelas influenciadas pela economia política, como as de Martin 1995²; Feld e Fox 1994: 34³. E justificam dizendo que a exclusiva preocupação com o campo das funções sociais da música, manifesta nesta segunda perspectiva, acaba deixando de reconhecer o valor do fenômeno sonoro *per se* e ainda não a resguarda de ser uma perspectiva positivista.

A radicalidade ou mesmo limitação de uma e outra das perspectivas antropológicas – aqui com referência à *estético-formal* e à *reflexo da sociedade* - tem motivado os pesquisadores a uma busca por leituras outras.

² Martin, Peter. "Sounds and society: Themes in the sociology of music". Manchester: Manchester University Press, 1995. *Apud*: Sevilla, Manuel. "Prólogo. Sonoridades y oralidades: Pensar la dimensión sonora de la cultura". In: *Revista Signo y Pensamiento*, vol. 27 (52), jan-jun.2008: 10-4. Disponível em:

http://recursostic.javeriana.edu.co/cyl/syp/index.php?option=com_booklibrary&task=view&id=32&catid=24&Itemid=48. Acesso em janeiro 2009.

³ Feld, Steven e Aaron Fox. 1994. "Music and language". *Annual Review of Anthropology*, vol. 23, 1994: 25-53. *Apud*: Martin, Peter (2008: 10-4).

Essa busca parece figurar-se como mais clara na Etnomusicologia, vertente teórica em que, desde o final dos anos oitenta, vários autores propuseram passar de uma leitura da música como *reflexo da sociedade*, para uma leitura mais *integrativa*. Justamente aquela da música como *um espaço em que se faz sociedade* (cf. os trabalhos de Bruce Horner, 1998: 160; do colombiano Egberto Bermúdez, 2002⁴, dentre outros).

Assim, desses últimos musicólogos a seguir introduzimos afirmações convidativas ao estudo das relações da música com a própria comunidade produtiva:

Assumir a música como uma prática social material substitui a concepção generalizada da música como um objeto — o "trabalho musical" — produzido com fins "artísticos", com uma concepção distinta da música como uma atividade com referentes sociais, definida em termos materiais e históricos específicos. (Horner, 1998: 161)⁵

Se quisermos analisar historicamente um produto material ou intelectual de um grupo social — e a música o é — não se pode prescindir desses grupos, de sua articulação, da atividade produtiva e das tensões e conflitos entre eles e esta [a música]. (Bermúdez, 2002: 9).

⁴ Bermúdez, Egberto. 2002. "La musicología y la investigación en los archivos musicales". *II Encuentro de Archivos e Investigación*, nov. 2003. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. Cf. Disponibilizado em:

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232008000100002&lng=pt&nrm=iso&tlng=es. Acesso em 10/01/2009.

⁵ Horner, Bruce. 1998. "On the Study of Music as Material Social Practice". *The Journal of Musicology*, vol. 16, n.º 2, 1998: 159-99. Cf. Disponibilizado em:

http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0120-48232008000100002&lng=pt&nrm=iso&tlng=es. Acesso em 10/01/2009.

Nessa linha também é exemplar a proposta formulada por Anthony Seeger (1987), na introdução de seu livro sobre a música dos Suyás, indígenas brasileiros do Amazonas (livro publicado na prestigiosa série *Cambridge Studies in Ethnomusicology*), em trabalho na linha de uma Etnografia da Música. Reunindo, aí, vários trabalhos desta corrente etnológica)⁶, Seeger subsume da seguinte forma os procedimentos: antes que estudar a música na cultura, a Antropologia Musical passaria a estudar a vida social como uma *performance*. Isso significa que, em lugar de admitir que exista uma matriz social e cultural prévia dentro da qual a música seria executada e consumida, examina-se a forma como a música é parte intrínseca da construção e interpretação das relações e processos sociais. (1987: xiii-xiv).⁷

A musicista e acadêmica brasileira Albano de Lima (2007: 7) e sua equipe de pesquisadores apresentam uma perspectiva de caráter *transdisciplinar* que se afasta de um enfoque materialista, mas que também não é exclusivamente historicista, cf. explicita:

⁶ Seeger, Anthony. "Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people". Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

⁷ O resumo das duas linhas epistemológicas aqui citadas foi extraído do artigo: Sevilla, Manuel. "Prólogo. Sonoridades y oralidades: Pensar la dimensión sonora de la cultura". In: *Revista Signo y Pensamiento*, vol. 27 (52), jan-jun.2008: 10-4. Disponível em: http://recursostic.javeriana.edu.co/cyl/syp/index.php?option=com_booklibrary&task=view&id=32&catid=24&Itemid=48. Acesso em 10/01/2009.

"Discutir o fenômeno sonoro sob uma perspectiva transdisciplinar(...)", [configura-se, segundo ela, como] uma tarefa de importância para a sociedade ocidental contemporânea." (ob.cit.: 7), porque implica, conforme entendo de sua proposta, um diálogo teórico entre as disciplinas no sentido de:

(...)religar o passado musical com o presente, refletir sobre o valor atribuído à música do passado, presenciando uma linha diacrônica que vai da cultura musical da China Antiga até a cultura ocidental da atualidade.

A autora ainda cita inúmeros musicólogos e pensadores que *"se preocuparam com o assunto, buscando na música sentidos bastante diferenciados daquele que a vê sob uma perspectiva positivista(...)"* [resgatando, assim, o sentido] *"de sua sacralidade e da própria sacralidade do universo"* ⁸. A autora cita, então, dentre seus inspiradores: Mário de Andrade, Bruno Nettl, Martha Davis, Maria Esther Vicuña, Antonio Alexandre Bispo, Alan P. Merriam, Charles Seeger, Renato Almeida.

Em debates contemporâneos sobre a música especialmente os de interface com a oralidade, apontam-se as múltiplas relações entre os fenômenos sonoros e os respectivos agrupamentos humanos, o lugar de ocorrência de tais eventos. Ou seja, considerando a complexa relação entre o sonoro e o social.

⁸ Cf. Albano de Lima, Sonia. "Apresentação". In: Albano de Lima, Sonia (org.) (2007: 7).

As discussões a respeito se dão em distintos campos e disciplinas do conhecimento, interessados na dimensão sonora da cultura, como os estudos em Comunicação, em Musicologia e em Antropologia.

Nos dois primeiros, o tema apresenta maior relevância tendo não apenas implicações epistemológicas e metodológicas (ao estabelecer as características daquilo que se quer estudar), mas também pedagógicas, pois se trata de campos envolvidos em que não se dá apenas a teorização sonora, senão que aí se faz inclusive o sonoro (incluídos os instrumentistas, locutores, produtores audiovisuais e os respectivos estudantes, dentre outros protagonistas).

Albano de Lima (2007: 8) continua sua argumentação, problematizando o ponto de vista exógeno sobre a música, nas esferas política e educacional, como segue:

Os educadores musicais e as políticas públicas atuais consideram a música como uma área de conhecimento capaz de contribuir para a formação da personalidade humana. Eles, entretanto, se esquecem que essa atribuição exógena conferida à música, é endógena à sua própria estrutura.

Ao afirmar a música no seu caráter constituinte do ser humano, a autora justifica-lhe um tratamento transdisciplinar:

A música não é um elemento externo ao universo, mas está contido nele, portanto, não é simplesmente uma área de conhecimento; ela convive com o absoluto, com o transcendente, com a própria evolução humana, porque é parte dele, fato que permite uma leitura transdisciplinar do fenômeno sonoro.

Partindo, então, de uma perspectiva antropológica e em tratamento transdisciplinar e valendo-me de procedimentos da área da Antropologia, da Música, da Linguagem, é que pensei conduzir a análise dos dados coletados neste trabalho.

Situando-me no campo da Antropologia, interessou-me⁹ verificar como a música comparecia nos trabalhos do grande antropólogo Claude Lévi-Strauss, inclusive aproximando dele ou contrapondo-lhe alguns fragmentos dos dizeres dos idosos entrevistados nesta investigação.

De início, logo fiquei intrigado com uma referência musical feita em uma das obras que consultei de Lévi-Strauss, propriamente em *A Oleira Ciumenta* (1985), quando ele fala de um bate-papo casual com um "chefe de orquestra", numa ponte de embarque em Nova Iorque. Posso dizer que me surpreendeu muito que tal menção ao maestro surgisse cerca de quatro décadas depois da ocorrência do fato! E me perguntei: que memória ou mesmo estratégias mnemônicas Lévi-Strauss arregimentava para fatos circunstanciais da vida? Muito mais tarde nesta minha pesquisa fui descobrir seus dizeres em uma entrevista sobre essa questão de memória e a qual retornarei.

⁹ Atendendo à feliz sugestão de membros da Banca de Qualificação deste doutorado: da pesquisadora e docente de Antropologia da PUC-SP, Prof.^a Dr.^a Dorothea Passetti, autora de *Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo, incomensurável*, São Paulo Educ/Edusp, 2008; e de minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Maria Helena Villas Bôas Concone.

Acerca do interesse de Lévi-Strauss em evocar, tanto tempo depois, aquele mítico bate-papo, deduzi que o que estava em jogo era justamente uma determinada crença, o que não deixa de constituir um tema de seu absoluto interesse como objeto de estudo, o mito.

Mas tal narrativa intrigava-me por outra razão - além daquela de eu ser também ligado aos relatos marítimos -, mas justo sobre o que motivara Lévi-Strauss a trocar idéias com um “chefe de orquestra” e especificamente focar o aspecto da relação dos músicos com seus instrumentos.

Tive a curiosidade, então, de verificar a presença da música em outras obras de Lévi-Strauss. Assim, retomei os livros de que eu dispunha em mãos desde que eu frequentava as disciplinas do doutorado: *O Pensamento Selvagem* (1962), *As estruturas elementares de Parentesco* (1949) e *Raça e História* (1952). Verifiquei aspectos muito interessantes nessas obras, mencionados sempre por estudiosos de Lévi-Strauss, por exemplo: - que este se identificara com o método estruturalista¹⁰ para a análise da mitologia ameríndia.¹¹

¹⁰ A esse respeito, Orlandi (2009) diz que "a análise do mito colocava-lhe [a Lévi-Strauss] questões sobre o método – no caso, estrutural – que o fazia trabalhar nos limites do que propunha a linguística, que, por sua vez, se colocava, na época, enquanto ciência-piloto das ciências humanas. Ele aceitou o desafio de dialogar com a linguística, na sua diferença". Cf. a linguista do IEL/Unicamp: Orlandi, Eni P. "Claude Lévi-Strauss, Michel Pêcheux e o estruturalismo". Disponibilizado em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=46&id=547>. Acesso em 11/05/09.

Isso significou que numa época em que a compartimentação do trabalho intelectual levava a uma especialização cada vez maior, Lévi-Strauss propunha o equilíbrio entre dois registros: o sensível e o inteligível, tornando-os, assim, indissociáveis, cf. ele explicita no fragmento a seguir:

Assim, esperamos atingir um plano em que as propriedades lógicas se manifestem como atributo das coisas tão diretamente quanto os sabores ou os perfumes, cuja particularidade, impossibilitando qualquer equívoco, remete, no entanto, a uma combinação de elementos que, escolhidos ou dispostos de outro modo, teriam suscitado a consciência de um outro perfume. Graças à noção de signo, trata-se, para nós, no plano do inteligível e não mais apenas no do sensível, de devolver as qualidades secundárias ao comércio da verdade. (1991: 23)

Assim, no desejo de Lévi-Strauss reconstituir as lógicas internas subjacentes ao real, de par com sua extrema sensibilidade poética pelas coisas da natureza, possibilitaram que ele elaborasse um trabalho inédito de comparação contrastiva entre seus objetos de reflexão e análise: os mitos.

¹¹ "(...) aquela vasta porção da mitologia ameríndia que foi objeto de sua atenção ao longo de pelo menos sete livros [e que] teria como tema central a diferenciação entre Natureza e Cultura", cf. o diz o antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, do Museu Nacional/UFRJ. Disponibilizado em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=46&id=547>. Acesso em 11/05/09.

Verifiquei nesse meio tempo, porém, que, nas três obras que eu dispunha em mãos, a música ainda não fazia parte das considerações pelo antropólogo, embora sentisse dentro de mim que o caminho para tal decorrência estivesse aberto.

Qual não foi então minha surpresa quando, atendendo às sugestões orais de pesquisadores da banca de qualificação do doutorado, fui pesquisar outras obras de Lévi-Strauss na biblioteca da PUC-SP, descobrindo algo mais curioso, encoberto que ainda estava para mim: que, após dedicar décadas ao estudo dos mitos ameríndios analisados conforme modelo estruturalista clássico (Saussure, Troubetzkoy, Jakobson, Benveniste),¹² a partir de um determinado momento de sua análise, Lévi-Strauss mostrava uma mudança: ele buscou, nas soluções oferecidas pela música, a liberdade de composição para algumas de suas obras. *Cru e Cozido* (1964), o primeiro volume das *Mitológicas*, tornou-se, para mim, exemplar nesse sentido: o livro fora todo pautado estruturalmente no modelo da música. A começar pela sua dedicatória, que reproduzo aqui, significativa que é nesse sentido:

¹² Mais tarde, ao descobrir *De Perto e de Longe*, pude extrair o seguinte fragmento de Lévi-Strauss: "Tinha me reconhecido no estruturalismo tal como o praticavam os linguistas. Mas...o estruturalismo ainda não era o que a moda fez dele... me situava na mesma região intelectual que Saussure, Troubetzkoy, Jakobson, Benveniste. Pelo menos essa era minha ambição". (1990: 92-3).

A justificativa pelo "partido" musical de análise, surge na introdução de *Cru e Cozido*, exposta no fragmento a seguir:

Essa busca em uma via intermediária entre o exercício do pensamento lógico e a percepção estética devia naturalmente inspirar-se no exemplo da música que sempre a praticou. A comparação não se impunha somente de um ponto de vista genérico. (1991: 23)

Com efeito, o plano exposto no Sumário de *Cru e Cozido* já evidenciava como a música serviu de modelo para a estruturação do livro.

Cada uma das partes recebeu uma denominação advinda da área musical, a começar pela introdução que foi nomeada *Abertura (Ouverture)*.

A primeira parte, *Tema e Variações*, comparecendo com suas duas sub-partes onde figuram nomes musicais: I) Canto bororo, incluindo: a) Ária do desaninhador de pássaros; b) Recitativo; c) Primeira variação; d) Interlúdio do discreto; e) Suíte da primeira variação; f) Segunda variação; g) Coda. II) Variações Jês: a) Primeira variação; b) Segunda variação; c) Terceira variação; d) Quarta variação; e) Quinta variação; f) Sexta variação; g) Recitativo.

Na segunda parte do livro, intitulada: *Sonata das boas maneiras e Sinfonia Breve*, também comparecem nomes musicais.

Essa segunda parte é dividida em subpartes: I. a) A profissão de indiferença; b) Rondó do caititu; c) A civilidade pueril; d) O riso reprimido. Em II. a) Primeiro movimento: Jê; b) Segundo movimento: Bororo; c) Terceiro movimento: Tupi.

A terceira parte do livro foi intitulada: *Fuga dos cinco sentidos e Cantata do Gambá*, esta subdividida em: a) Recitativo do Gambá; b) Ária em Rondó; c) Segundo Recitativo; d) Ária final: o fogo e a água.

A quarta parte do livro: *A astronomia bem temperada*, é dividida em: I. Invenções a três vozes; II. Duplo cânon invertido; III. Tocata e Fuga, esta subdividida em: a) As Plêiades; b) O arco-íris; IV. Peça cromática.

A quinta parte do livro com o título musical de *Sinfonia rústica em três movimentos*, dividida em: I. Divertimento sobre um tema popular; II. Concerto de pássaros; III. Bodas.

O último volume de *Mitológicas* tem seu final arrematado com um *Finale*, termo também advindo da área musical.

Dessa forma, fiquei a par primeiramente desse tributo terminológico de Lévi-Strauss à área da música.

Contudo, em *Cru e Cozido*, ao duvidar de sua própria competência musical para uma habilidosa estruturação dessa obra, revela muito humildemente Lévi-Strauss no seguinte fragmento:

Quando considero este texto indigesto e confuso, começo a duvidar que o leitor tenha a impressão de ouvir uma obra musical, que o plano e os títulos dos capítulos pretendem lhes dar. O que se segue evoca muito mais os comentários escritos sobre a música recheados de paráfrases confusas e de abstrações equivocadas, como se a música pudesse ser aquilo de que se fala, justamente ela, cujo privilégio consiste em saber dizer o que não pode ser dito de nenhum outro modo. Aqui e acolá a música, conseqüentemente, estará ausente. (1991: 38)

Ao iniciar a leitura propriamente dita de *Cru e Cozido*, por outro lado, dei-me conta de que, para além da utilização dos títulos musicais, Lévi-Strauss também tentara organizar os conteúdos de cada capítulo de seu livro a partir de uma metodologia musical, a fim de que ganhassem "mais flexibilidade e liberdade", ou seja, por pura necessidade, conforme ele próprio ali enuncia:

Rapidamente, quase desde o início da redação desta obra, constatamos que era impossível distribuir a matéria deste livro de acordo com um plano conforme as normas tradicionais. O corte em capítulos não violentava apenas o movimento do pensamento; empobrecia-o e mutilava-o, tirava da demonstração de sua agudeza. Paradoxalmente, parecia que, para que ela fosse determinante, era preciso conceder-lhe mais flexibilidade e liberdade [que Lévi-Strauss encontrava na música]. (1991: 23)

Flexibilidade e liberdade dos elementos constitutivos de uma obra, pode-se ver em *Cru e Cozido*, porque plásticas eram de fato, a ordem de seus materiais e a correlação entre dados empíricos e comentários, ambas seguindo o modelo musical de escapar da relação fixa, direta e linear de causa-consequência, cf. o fragmento a seguir ratifica:

Percebemos também que a ordem de apresentação dos documentos não podia ser linear e que as fases do comentário não se ligavam entre si por uma simples relação de antes e depois. (1991: 23)

Tal paradigma plástico da composição musical favorecia por si só a aplicação de variadas estratégias discursivas.

Assim, Lévi-Strauss fez valer tal plasticidade para modelar no discurso, a seu gosto, a extensão dos fragmentos, o ritmo, promovendo a distribuição densa ou rarefeita dos exemplos, cf. sublinho no fragmento seguinte:

Artifícios de composição eram indispensáveis para dar, às vezes, ao leitor a sensação de uma simultaneidade, certamente ilusória, já que continuávamos atrelados à ordem do relato, mas da qual podíamos ao menos procurar o equivalente aproximado, alternando um discurso alongado e um discurso difuso, acelerando o ritmo depois de tê-lo tornado lento, ora acumulando os exemplos, ora mantendo-os separados. (1991: 23)

Verifiquei, em continuidade, que Lévi-Strauss aplica aos conteúdos de *Cru e Cozido* o princípio estrutural dos eixos sintagmático e paradigmático; ou das sucessões por contiguidade e substituições por contraste; o que implica em alternâncias do gênero musical, cf. sublinho a seguir:

Assim, constatamos que nossas análises se situavam em dois eixos. O das sucessões, evidentemente, mas também o das compacidades relativas, que exigiam o recurso a formas evocadoras do que são, em música, o solo e o tutti; os das tensões expressivas e dos códigos de substituição, em função dos quais apareciam, ao correr da redação, oposições comparáveis às entre canto e recitativo, conjunto instrumental e ária. (1991: 23)

Sobre a *liberdade de forma* e as *soluções aos problemas de construção da análise dos mitos*, ambas tributárias à arquitetura musical, Lévi-Strauss, muito humildemente, revela tal paternidade em *Cru e Cozido*, cf. grifo no fragmento seguinte:

Dessa liberdade que tomávamos de recorrer a várias dimensões para nelas dispor nossos temas, resultava que um corte em capítulos isométricos devia dar lugar a uma divisão em partes menos numerosas, mas também mais volumosas e complexas, de comprimento desigual, e cada uma delas formando um todo em virtude de sua organização interna, à qual presidiria uma certa unidade de inspiração. Pela mesma razão, essas partes não podiam ter uma forma única; cada uma delas obedeceria, antes, às regras de tom, de gênero e de estilo exigidas pela natureza dos materiais utilizados e pela dos meios técnicos empregados em cada caso. Aqui também, conseqüentemente, as formas musicais nos ofereciam o recurso de uma diversidade já estabelecida pela experiência, já que a comparação com a sonata, a sinfonia, a cantata, o prelúdio, a fuga etc., permitia verificar facilmente que, em música, tinham sido colocados problemas de construção análogos aos que a análise dos mitos levantara, e para os quais a música já tinha inventado soluções. (1991: 23)

Lévi-Strauss evidencia, a seguir na Abertura de *Cru e Cozido*, sua adoção dos princípios de análise musical para a dos mitos, dada a afinidade entre ambos os objetos de análise: música/mitos:

Mas, ao mesmo tempo, não podíamos esquivar-nos de um outro problema: o das causas profundas da afinidade, à primeira vista surpreendente, entre a música e os mitos (cujas propriedades a análise estrutural se limita a evidenciar, retomando-as simplesmente em seu proveito e transpondo-as para um outro plano). (1991: 23-4)

No fragmento a seguir, Lévi-Strauss reconhece em Richard Wagner, o compositor de óperas de sua infância, a origem de seus princípios e métodos analíticos aos mitos ameríndios:

À medida que a velhice chega, fragmentos do passado vêm à tona ou, para dizer de outra forma, elos se fecham. As Mitologias levaram-me de volta a Wagner, em cujo culto fui educado e do qual, adolescente, pensei ter-me afastado... (1990: 123)

Não sem razão, portanto, Wagner passa a ser reverenciado por Lévi-Strauss como "*o pai irrecusável da análise estrutural do mito*" :

*E, sem dúvida, já era um grande passo no caminho de uma resposta o fato de poder invocar essa invariante de nossa história pessoal que nenhuma peripécia abalou, nem mesmo as fulgurantes revelações que foram, para um adolescente, a audição de *Peleas* e depois das *Noces*: ou seja, a homenagem, prestada desde a infância, no altar do "deus Richard Wagner". Pois, se devemos reconhecer em Wagner o pai irrecusável da análise estrutural dos mitos (e até dos contos, por exemplo, *Os Mestres*), é altamente revelador que essa análise tenha sido inicialmente feita em música. Consequentemente, quando sugeríamos que a análise dos mitos era comparável à de uma grande partitura (Lévi-Strauss 5: 234), apenas tirávamos a consequência lógica da descoberta wagneriana de que a estrutura dos mitos se revela por meio de uma partitura. Contudo, essa homenagem liminar confirma a existência do problema em vez de resolvê-lo. (1991: 24)*

Lévi-Strauss se situa para além de uma aproximação proposta entre estrutura mítica e "partitura", ao buscar a essência ou o carácter comum, que fundaria a natureza de ambas: o de serem linguagens que escapam à dupla articulação da linguagem verbal e à decorrência do tempo, cf. revela o seguinte fragmento:

Acreditamos que a verdadeira resposta se encontra no carácter comum do mito e da obra musical, no fato de serem linguagens que transcendem, cada uma a seu modo, o plano da linguagem articulada, embora requeiram, como esta, ao contrário da pintura, uma dimensão temporal para se manifestarem. Mas essa relação com o tempo é de natureza muito particular: tudo se passa como se a música e a mitologia só precisassem do tempo para infligir-lhe um desmentido. Ambas são, na verdade, máquinas de suprimir o tempo. Abaixo dos sons e dos ritmos, a música opera sobre um terreno bruto, que é o tempo fisiológico do ouvinte; tempo irremediavelmente diacrônico porque irreversível, do qual ela transmuta, no entanto, o segmento que foi consagrado a escutá-la numa totalidade sincrônica e fechada sobre si mesma. A audição da obra musical, em razão de sua organização interna, imobilizou, portanto, o tempo que passa; como uma toalha fustigada pelo vento, atingiu-o e dobrou-o. De modo que ao ouvirmos música, e enquanto a escutamos, atingimos uma espécie de imortalidade. Vê-se assim como a música se assemelha ao mito, que também supera a antinomia de um tempo histórico e findo, e de uma estrutura permanente... Como a obra musical, o mito opera a partir de um duplo contínuo.

Um externo, cuja matéria é constituída, num caso, por acontecimentos históricos ou tidos por tais, formando uma série teoricamente ilimitada de onde cada sociedade extrair, para elaborar seus mitos, um número ilimitado de eventos pertinentes; e, no outro caso, pela série igualmente ilimitada dos sons fisicamente realizáveis, onde cada sistema musical seleciona a sua escala. O segundo contínuo é de ordem interna. Tem seu lugar no tempo psicofisiológico do ouvinte, cujos fatores são muito complexos: periodicidade das ondas cerebrais e dos ritmos orgânicos, capacidade da memória e capacidade de atenção. São principalmente os aspectos neuropsíquicos que a mitologia põe em jogo, pelo cumprimento da narração, a recorrência dos temas, as outras formas de retornos e paralelismos que, para serem corretamente localizados, exigem que o espírito do ouvinte varra, por assim dizer, em todos os sentidos o campo do relato à medida que se desdobra diante dele. Tudo isso se aplica igualmente à música. Mas, além do tempo psicológico, a música se dirige ao tempo fisiológico e até visceral, que a mitologia certamente não ignora, já que uma história contada pode ser "palpitante", sem que seu papel seja tão essencial quanto na música: todo o contraponto age silenciosamente sobre os ritmos cardíaco e respiratório (...).
(1991: 24-5)

Lévi-Strauss retoma, na obra *Olhar, Escutar, Ver* (1997), o paralelo entre a linguagem articulada e a pintura [de Poussin], ao dizer que também a pintura, similarmente à música, escapa aos efeitos da dupla articulação, postulado fundamental da teoria linguística:

Falando da pintura, diz (...) que as 24 letras do alfabeto servem para formar nossas palavras e exprimir nossos pensamentos, assim como os lineamentos do corpo humano para exprimir as diversas paixões da alma, para fazer aparecer no exterior o que se tem no espírito.

Lévi-Strauss, em outro fragmento da "Abertura", de *Cru e Cozido*, retorna à questão do caráter fundante, essencial, da obra musical comum à obra mitológica.

É quando ele assume, como procedimento metodológico, o apagamento do autor, requisito *sine qua non* para revelar o caráter inconsciente de ambos os fenômenos, o musical e o mitológico, ou o lugar em que "(...) os mitos falam entre si, à revelia dos homens" :

Se perguntarmos então onde se encontra o verdadeiro núcleo da obra, a resposta necessária será que sua determinação é impossível. A música e a mitologia confrontam o homem com objetos virtuais de que apenas a sombra é atual, com aproximações conscientes (uma partitura musical e um mito não podendo ser outra coisa) de verdades inelutavelmente inconscientes e que lhes são consecutivas. (1991: 26)

A seguir, Lévi-Strauss tenta mostrar em que a análise do mito, em termos de sua criação, é facilitada e os mistérios insondáveis da criação musical:

No caso do mito, intuimos o porquê dessa situação paradoxal: deve-se à relação irracional que prevalece entre as circunstâncias da criação, que são coletivas, e o regime individual do consumo. Os mitos não têm autor; a partir do momento em que são vistos como mitos, e qualquer que tenha sido a sua origem real, eles só existem encarnados numa tradição. Quando provêm, na verdade, de lugar algum; por essa razão, se lhe atribui uma origem sobrenatural. É, pois, compreensível que a unidade do mito seja projetada num berço virtual: para além da percepção consciente do ouvinte(...)até um ponto onde a energia que irradia será consumida pelo trabalho de reorganização inconsciente, previamente desencadeado por ele. A música coloca um problema muito mais difícil, já que ignoramos completamente as condições mentais da criação musical. (1991: 26)

Werneck (2008) vai referir esse sentimento de Lévi-Strauss diante da criação musical, de concebê-la como uma epifania:

*Segundo [Lévi-Strauss] afirma, os mistérios da criação musical sempre o intrigaram, na medida em que se anunciam de forma epifânica, quase como uma revelação. Sentindo-se incapaz de criar música, o que lhe resta é imitá-la na análise estrutural dos mitos (...)*¹³

Com efeito, em *Cru e Cozido*, Lévi-Strauss vai tentar promover um paralelo entre aquele que cria música e aquele que a aprecia:

¹³ Werneck, Marisa. "A ciência guiada pela música e pintura". *Cultura. O Estado de São Paulo*, 23/11/2008: D16.

Em outras palavras, não sabemos qual é a diferença entre esses espíritos raros que secretam música e aqueles, incontáveis, em que o fenômeno não ocorre, embora se mostrem geralmente sensíveis a ele. A diferença é, no entanto, tão marcada, manifesta-se tão precocemente, que supomos apenas que implica propriedades de uma natureza particular, situadas certamente num nível muito profundo. Mas o fato de a música ser uma linguagem (...) são elaboradas mensagens das quais pelo menos algumas são compreendidas pela imensa maioria, ao passo que apenas uma ínfima minoria é capaz de emití-las, e de, entre todas as linguagens, ser esta a única que reúne as características contraditórias de ser ao mesmo tempo inteligível e intraduzível (...) — faz do criador de música um ser igual aos deuses, e da própria música, o supremo mistério das ciências do homem, contra o qual elas esbarram, e que guarda a chave do seu progresso. (1991: 26)

A profundidade comparativa de análise feita por Lévi-Strauss entre a música e a mitologia evidencia-se mais e mais quando ele vai falar do *modo de operação* da música e mito:

Limitemo-nos a esse tempo visceral para simplificar o raciocínio. Diremos, então, que a música opera por meio de dois moldes. Um é fisiológico e, portanto, natural; sua existência se deve ao fato de que a música explora os ritmos orgânicos, e torna assim pertinentes certas discontinuidades que de outro modo permaneceriam no estado latente, como que afogadas na duração. O outro é cultural; consiste numa escala de sons musicais, cujos números e intervalos variam de acordo com as culturas...

Esse sistema de intervalos fornece à música um primeiro nível de articulação, não em função das alturas relativas (que resultam das propriedades sensíveis de cada som), mas das relações que surgem entre as notas da escala: daí, sua distinção em fundamental, tônica, sensível e dominante, exprimindo relações que os sistemas politonal e atonal encavalam, mas não destroem. (1991: 25)

Ao continuar sua comparação entre o modo de operar da música e o do mito, Lévi-Strauss vai mostrar a relação entre o produtor/compositor e o receptor/ouvinte, aspecto fundamental na análise que deve ser considerado tanto em âmbito musical, como em âmbito antropológico, no caso dos mitos:

A missão do compositor é alterar essa descontinuidade sem revogar-lhe o princípio; quer a invenção melódica cave lacunas temporárias ao molde, quer, também temporariamente, ela tape ou reduza os buracos. Ora ela perfura, ora obtura. E o que vale para a melodia vale também para o ritmo, já que, através deste segundo meio, os tempos do molde fisiológico, teoricamente constantes, são saltados ou redobrados, antecipados ou retomados com atraso. A emoção musical provém precisamente do fato de que a cada instante o compositor retira ou acrescenta mais ou menos do que prevê o ouvinte, na crença de um projeto que é capaz de adivinhar, mas que realmente é incapaz de desvendar devido à sua sujeição a uma dupla periodicidade: a de sua caixa torácica, que está ligada à sua natureza individual, e a da escala, ligada à sua educação...

*Se o compositor retira mais, experimentamos uma deliciosa sensação de queda; sentimo-nos arrancados de um ponto estável no solfejo e lançados no vazio, mas somente porque o ponto de apoio que nos é oferecido não se encontra no local previsto. Quando o compositor tira menos, ocorre o contrário: obriga-nos a uma ginástica mais hábil do que a nossa(...). Ora somos movidos, ora obrigados a nos mover, e sempre além daquilo que, sós, nos sentiríamos capazes de realizar. O prazer estético é feito dessa infinidade de enlevos e tréguas, esperas inúteis e esperas recompensadas além do esperado, resultado dos desafios trazidos pela obra; e da sensação contraditória que provoca, de que as provas às quais nos submete são insuperáveis, quando ela se prepara para nos fornecer meios maravilhosamente imprevistos que permitirão vencê-las. Ainda equívoco na partitura que o revela "(...) irradiando uma sagração / Mal calada pela própria tinta em soluções sibilinos." (Versos do poema *Hommage*, de Mallarmé, dedicado a Wagner, cf. N.da T.), o desígnio do compositor se atualiza, como o do mito, através do ouvinte e por ele. Em ambos os casos, observar-se, com efeito, a mesma inversão da relação entre o emissor e o receptor, pois é, afinal, o segundo que se vê significado pela mensagem do primeiro: a música se vive em mim, eu me ouço através dela. O mito e a obra musical aparecem, assim, como regentes da orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executores. (1991: 25-6)*

Sumarizando acerca da sintonia que se pode verificar entre música e mitologia, podemos dizer que Lévi-Strauss aplica, na análise estrutural dos mitos contemplados em *Cru e Cozido*, tanto o *método* quanto os *princípios musicais* que lhe advieram de um modelo que internalizara desde sua infância que, parece-me, se lhe ressurgiu apenas a partir desta obra.

Coincidentemente, encontrei nas matérias da mídia publicadas em homenagem ao centenário de Lévi-Strauss a ratificação ao que eu verificara, ou seja, de que Strauss extrai sua inspiração do modelo d'*O Anel de Nibelungo* - expressão que sintetiza os quatro dramas musicais do compositor de óperas Wagner, que se desdobram e prosseguem sucessiva e contrastivamente uns nos outros.¹⁴

Procurando descobrir na obra de Lévi-Strauss outras menções ao modelo terminológico e estrutural advindo da música, verifiquei que, no terceiro volume das *Mitológicas*, de 1968, *A origem dos modos à mesa* (cf. "Preâmbulo" escrito em 1966), Lévi-Strauss faz uma utilização argumentativa da música, ou seja, como contraponto de comparação entre a lógica que guia o pensamento mítico e a lógica que guia o pensamento musical, aqui especificamente a respeito da questão do tempo, na análise que faz de um mito amazônico dos índios Tukuna (que lhe serve de mito de referência no livro e que em sua ordenação mítica recebe o número 354):

¹⁴ Cf. Werneck, Marisa. "A ciência guiada pela música e pintura". Claude Lévi-Strauss - 100 anos. *Cultura* [suplemento] *O Estado de São Paulo*, D16, 23/11/2008, onde a teórica ratifica a atmosfera musical em que viveu Lévi-Strauss: "É que a presença da música wagneriana em sua vida pode ser localizada desde a infância. Descendente de músicos e pintores, conviveu precocemente com a paixão pela ópera."

Assim, a categoria tempo surge no pensamento mítico como o meio necessário para tornar manifestas as relações entre outras relações já dadas no espaço. O gênero romanesco que, como vimos, tem sua origem na serialidade de um progresso em complexidade da natureza lógica dos termos afastados. Esse progresso exige uma dimensão temporal que, como duração histórica, se opõe duplamente ao espaço sincrônico, enquanto permite a superação de suas antinomias. Quando o encaramos desta perspectiva formal, o dilema que se coloca para o pensamento mítico evoca o da música. Nos dois casos, a diminuição dos afastamentos entre os termos significativos exige que sejam selecionados em distâncias maiores uns dos outros, para que se mantenham distintos. Comum ao mito e à música, essa dialética entre o próximo e o distante os coloca a ambos diante da mesma alternativa: para o mito tornar-se romanesco (ou continuar romântica, para a música) permanecendo fiel aos pequenos intervalos, ou então continuar mítico (ou crer que ela se torna estrutural) por uma volta à prática dos grandes intervalos, que se tornam tanto mais ostensivos na medida em que a distância entre eles, em vez de já se encontrar na natureza do sistema, provirá do artifício - trata-se de obter grandes intervalos mediante o repúdio sistemático dos pequenos. Depois de nos termos aventurado na mitologia romanesca, se voltamos a encontrar formas que pertencem indiscutivelmente à análise estrutural, não seria porque, nesse mito, Analivaca resolve quebrar as pernas de suas filhas, como faz a música serial, quando se vale dos grandes intervalos para quebrar as asas da melodia? (1991: 172)

Verifiquei também, em *A origem dos modos à mesa*, que o antropólogo não reconhece a referência musical como ideal ou predominante na análise do mito (como o foi em *Cru e Cozido*, ocasião em que ele analisa dessa forma aquele a que nomeou Mito 1). Lévi-Strauss vai se valer de vários outros referenciais de análise, cf. ele próprio revela: *"Para desenvolver a análise estrutural do pensamento mítico, compreendemos, pois, que é preciso recorrer a vários tipos de modelos(...)"* (1996: 13).

Em *Cru e Cozido*, Lévi-Strauss, ao privilegiar a música como método de análise do mito, distanciou-se de início de outras formas artísticas como a da pintura, conforme seus próprios termos:

Os fanáticos por pintura certamente protestarão contra o lugar privilegiado que damos à música, ou pelo menos reivindicarão o mesmo tratamento para as artes gráficas e plásticas. Achamos, entretanto, que de um ponto de vista formal, os materiais utilizados, respectivamente, os sons e as cores, não se situam no mesmo plano. Para justificar a diferença, diz-se às vezes que a música não é normalmente imitativa, ou melhor, que não imita nada a não ser ela mesma, ao passo que, diante de um quadro, a primeira pergunta que vem à mente do espectador é o que ele representa... Não existe, portanto, verdadeira paridade entre pintura e música(...) (1991: 27)

Na sequência desta investigação sobre o quanto musical era Lévi-Strauss em seu trabalho analítico, e atendendo às sugestões de minha orientadora, fui buscar outras obras desse antropólogo, descobrindo *De Perto e de Longe* (1990, original de 1988), uma série de entrevistas dadas por ele. Descubro, então, que, a despeito da revelação que faz: *"Tenho uma memória devastadora, autodestruidora. Suprimo passo a passo os elementos de minha vida pessoal e profissional. E depois não consigo reconstituir os fatos"* (1990: 8), Lévi-Strauss recorre a sua memória externa, dizendo:

"(...) eu me saio bem no trabalho acumulando fichas: um pouco sobre tudo, ideias apanhadas de relance, resumos de leituras, referências de obras, citações... um pacote de fichas e as distribuo como num jogo de paciência. Esse tipo de jogo, onde o acaso representa seu papel, ajuda-me a reconstituir uma memória debilitada." (1990: 8)

Agora, posso inferir que, dessas fichas-memórias, é que muito provavelmente Lévi-Strauss extraía o relato de quatro décadas atrás sobre o "chefe de orquestra" e da relação dos músicos com seus instrumentos.

Em *De Perto e de Longe* (1990), pude também ratificar o quanto seu autor devia às origens e à prodigiosa memória de um passado musical, transmitida na tradição familiar, sua recorrência a métodos artísticos de composição. À pergunta "Sua família era muito ligada às artes?", respondeu Lévi-Strauss:

Havia todo um atavismo! Meu bisavô, pai da mãe de meu pai, chamava-se Isaac Strauss. Nascido em 1806 em Estrasburgo, ele subiu, com se diz, muito jovem em Paris. Era violinista e tinha criado uma pequena orquestra. Empenhou-se na divulgação da música de Beethoven, Mendelssohn e alguns outros. Em Paris, colaborou com Berlioz, que fala dele nas suas Memórias; e também com Offenbach, para quem escreveu algumas de suas famosas quadrilhas. Sabíamos Offenbach de cor na minha família; ele embalou toda a minha infância. Strauss tornou-se maestro dos bailes da corte no fim do reinado de Luís Felipe. Depois, sob Napoleão III, organizador do Cassino de Vichy, que dirigiu durante muito tempo. Em seguida, sucedeu Musard na direção dos bailes da Ópera(...)

Pude recuperar em *De Perto e de Longe*, um fragmento da entrevista dada por Lévi-Strauss em que o entrevistador afirma que a "(...) ligação com a música perpassa toda essa obra(...)".

Os capítulos do primeiro volume são compostos em forma de “fugas” ou de “sinfonias”, com o que Lévi-Strauss concorda:

A relação com a música situa-se em dois níveis. O primeiro, como você destaca, é a própria organização dos capítulos. Mais profundamente, o conjunto da obra levanta o problema das ligações entre essas duas grandes formas de expressão que são a música e a mitologia.

Lévi-Strauss complementa então essa relação da forma musical com a forma mitológica, cf. o excerto seguinte:

Há um período da civilização ocidental em que o pensamento mítico se enfraquece e desaparece, em favor da reflexão científica, de um lado, e da expressão romanesca, de outro. Essa cisão acontece no século XVII. Ora, ao mesmo tempo, assistimos a um fenômeno que penso estar em íntima relação com o outro: nascimento do que chamamos a grande forma musical que, parece-me, recupera as estruturas do pensamento mítico. Modos de pensar caídos em desuso quanto ao que diz respeito à expressão do real, modos de pensar sempre presentes no inconsciente buscam um novo emprego. Eles não articulam mais sentidos, mas sons. E, de seu antigo uso, resulta que os sons assim articulados adquirem um sentido para nós. (1990: 226).

Interessante foi descobrir que, segundo Lévi-Strauss, certas formas musicais existiam antes como formas mitológicas, conforme ele diz:

Se a transferência que acabo de descrever em termos históricos [a reconstrução na América do Norte e na América do Sul, de uma mitologia intensamente musical], e para nossa civilização, conseguiu produzir-se, é porque as estruturas míticas prefiguravam, em estado latente, as formas musicais e porque, através de um processo regressivo, podemos recorrer a estas para melhor compreender aquelas. Antes de surgirem em música, a forma "fuga" ou a forma "sonata" já existiam nos mitos. (1990: 226-7).

Não apenas em *Cru e Cozido*, mas nos quatro volumes de *Mitológicas*, a música está presente na sua sintonia com a mitologia, conforme revela seu autor, em *De Perto e de Longe* (1990: 227):

Eu queria pô-la em evidência. Uma vez conseguido o efeito, de nada adiantaria bater na mesma tecla [a de manter a organização musical em todos os volumes]. Teria parecido pedante, pesado até. Mas o fato de que, no "Finale", eu tenha retomado o problema da música sob novas abordagens, mostra claramente que a ideia do paralelismo entre a música e a mitologia está presente nos quatro volumes. Aliás, é no último, que aparece a forma fuguée de um mito.

Lévi-Strauss não deixa de mostrar as dificuldades de aplicação da metodologia musical aos mitos:

Às vezes com consequências curiosas. Quando estava escrevendo O Cru e o Cozido, entrei em pane: uma transformação mítica que me parecia indubitável, apresentava uma estrutura para a qual eu não encontrava um equivalente musical. Entretanto, a hipótese inicial exigia que houvesse um. Submeti meu problema à consideração de René Leibowitz, a quem eu era muito ligado. Respondeu-me que, dentro do que conhecia, nunca tinha sido usada uma estrutura igual em música, embora nada se opusesse a isso. Algumas semanas mais tarde, trouxe-me uma composição que havia dedicado a minha mulher e a mim, que acabara de escrever, segundo as linhas que eu tinha esboçado. (1990: 227)

Mais tarde, por ocasião da publicação de *A Origem dos Modos à Mesa*, o terceiro volume dos quatro que constituem as *Mitológicas*, escritas entre as décadas de 50 e 60, e nas próximas publicações, Lévi-Strauss passa também a valorizar o método de colagem como instrumento para pensar o mito, inspirado no trabalho de pintura de Max Ernst, com quem convivera no exílio em Nova York, por ocasião da Segunda Guerra Mundial, assim como com outros surrealistas exilados: André Breton, Marcel Duchamp, André Masson, conforme suas respostas às afirmações feitas pelo entrevistador em *De Perto e de Longe* (1990):

D.E.: Desde sua chegada a Nova Iorque, o senhor frequentou os meios surrealistas no exílio.¹⁵ C.L.S.: Fiquei amigo de Breton. Ele me introduziu no círculo dos surrealistas, que acabava de reencontrar. D.E.: O senhor era um jovem universitário, desconhecido, e chegava num grupo de artistas muito famosos. Estrelas, mesmo: Breton, Tanguy, Duchamp(...) C.L.S.: E Leonora Carrington, Max Ernst, Dorothea Tanning, Matta, Wilfredo Lam... Masson e Calder moravam no campo. Fui à casa deles num fim de semana. D.E.: O senhor simpatizou com os membros do grupo? C.L.S.: De maneira desigual. Simpatizei imediatamente com Max Ernst, que foi de quem mais me aproximei... (1990: 45-6)... reinava nesse grupo um clima de exaltação intelectual, do qual me beneficiei muito. No contato com os surrealistas, meus gostos estéticos se enriqueceram e refinaram(...) (1990: 50).

Em algumas de suas obras, como ele diz em *O Olhar Distanciado*, vamos ver que Lévi-Strauss assume o método da colagem, ou de construção analítica à maneira das montagens de Max Ernst, considerando-o a própria essência do procedimento estruturalista de análise dos mitos. Assim ele próprio explica:

Foi com os surrealistas que eu aprendi a não temer as aproximações abruptas e imprevistas como as que Max Ernst usou nas suas colagens. A influência é perceptível em O pensamento selvagem.

¹⁵ O entrevistador é o jornalista Didier Eribon, que assina com Lévi-Strauss a publicação de *De Perto e de Longe*, em 1988, com tradução brasileira em 1990.

Max Ernst construiu mitos particulares por meio de imagens tomadas de empréstimo a uma outra cultura: a dos velhos livros do século XIX, e ele fez estas imagens expressarem mais do que significavam quando eram vistas com um olhar ingênuo. Em Mitologias, eu também recortei uma imagem mítica e recompus seus fragmentos para fazer com que deles brotasse mais sentido. (1990: 50)

A respeito da forma musical de tratamento dos dados míticos, Werneck (2008) vai dizer que:

Muito mais do que uma técnica, que recorta e reelabora fragmentos em um novo conjunto, é também um método de pensar e uma forma de percepção do mundo. Permanentemente recortados e organizados, em uma nova ordem, os mitos de Lévi-Strauss propõem um desafio à inteligência e à sensibilidade, na medida em que jamais adquirem uma forma definitiva: de cada mito sempre poderá surgir outro.¹⁶

Dessa forma, *a ciência de Lévi-Strauss, se é densa de musicalidade, é também plástica, imagética¹⁷*, sob os efeitos da arte surrealista, mostrando como a ciência antropológica caminha abastecendo-se das várias formas artísticas.¹⁸

¹⁶ Cf. Werneck, Marisa. "A ciência guiada pela música e pintura". Claude Lévi-Strauss - 100 anos. *Cultura* [suplemento] *O Estado de São Paulo*, D16, 23/11/08.

¹⁷ Cf. Werneck, Marisa. "A ciência guiada pela música e pintura". Claude Lévi-Strauss - 100 anos. *Cultura* [suplemento] *O Estado de São Paulo*, D16, 23/11/08.

¹⁸ Cf. diz, a respeito do modelo da arte, D. Passetti (2008): "*Para ele [Lévi-Strauss], a arte talvez seja uma das formas de produção de significados mais interessantes, pois é nela e por meio dela que, nas diversas culturas, é possível analisar sistemas simbólicos visuais, sonoros e da linguagem que expressam exclusivas formas de pensar(...). Apropriando-se de flutuações e imprecisões nos sistemas*

O homem transitou sempre por todas as artes¹⁹ no decorrer dos tempos, mormente na relação com a música.

Ao ser-me indicada, por minha orientadora, mais uma obra de Lévi-Strauss, *De Perto e de Longe* (1990), verifico que Lévi-Strauss ratifica em um fragmento de sua resposta tudo aquilo que eu recuperara antes da leitura de *Cru e Cozido* (1991):

Wagner desempenhou um papel fundamental na minha formação intelectual e no meu gosto pelos mitos, embora eu só tenha tomado consciência disso bem depois da infância, quando meus pais me levaram ao Opéra. Wagner não só construiu suas óperas sobre mitos, mas deles propõe um recorte que o emprego dos leimotiv torna explícito: o leimotiv prefigura o mitema. Além do mais, o contraponto, dos leimotiv e do poema realiza uma espécie de análise estrutural, já que se superpõe, através de deslizamentos ou deslocamentos, momentos de intriga que, caso contrário, só se sucederiam no tempo. Ora, o leimotiv, musical, e o poema literário, coincidem: ora o leimotiv faz retornar um episódio relacionado estruturalmente com o episódio a que assistimos, seja por analogia ou por contraste.

simbólicos, a arte pode criar novas combinações e descobrir inusitadas relações formais, atingindo conteúdos inimagináveis. É uma das manifestações do pensamento em estado selvagem”.

¹⁹ Cf. Renata Rossi (2009): “Para Passetti, os artistas podem ter sido os maiores responsáveis(...) [pelo] pensamento de Lévi-Strauss. Destacando-se o pintor dadaísta Max Ernst e o poeta e teórico surrealista André Breton: ‘Essa mistura de influências o levou a dar mais atenção ao inconsciente. A linguística também busca estruturas inconscientes, um dos pontos principais da produção surreal. Além disso, a exploração dadaísta do acaso, da minúcia, das inter-relações de elementos possibilitou-lhe, como atento observador, dirigir a atenção à forma das relações: contrastes, oposições, correlações que compõem uma estrutura’ (...)”. Disponibilizado em: <http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=46&id=550>. Acesso em 11/05/09.

Só compreendi isso tardiamente, bem depois de ter-me dedicado à análise dos mitos, e quando me acreditava completamente afastado do wagnerismo. Digamos que incubei Wagner durante vários decênios.

Pude verificar, por conseguinte, que uma área interdisciplinar entre Música e Antropologia - seja a da Antropologia da Música (cf. Merriam, 1964), seja a da Etnografia da Música ou Etnomusicologia (cf. Seeger, 1992) - pode dizer-se muito bem apontada, como campo teórico/metodológico de pesquisa e atuação, por Claude Lévi-Strauss especificamente em *Cru e Cozido*, quando o estudo da música se dá ligado a uma determinada cultura.

As obras *Cru e Cozido*, *Mitológicas* e *O homem nu*, são citadas pelo teórico musical Wisnik (1999), quando este diz que a aproximação entre música tonal e narrativa mítica fora efetuada por Lévi-Strauss. Wisnik mostra a perda do caráter ritual intrínseco à música modal, e "encarna o mito na estrutura sonora" (1999: 163). O mito "cabe" na música tonal graças a seu caráter narrativo. Ainda segundo Wisnik (1999), compreender a "resolução do *trítono*" (explicitado adiante) significa percorrer o desenvolvimento da *harmonia*, a "*dimensão 'vertical' no seio das múltiplas horizontalidades melódicas*" (1999:118). Tal trajeto foi-se efetivando a partir da música polifônica do século IX e chegando a Bach, dez séculos depois.

É justamente de Wisnik a bela metáfora para definir a obra de Lévi-Strauss: uma "grande fuga, em que a música e o mito contracantam, contemplados pela linguagem" (1999: 169).

Se em outras obras de Lévi-Strauss, além das acima mencionadas, surge uma menção à música, esta é tratada de forma diversa, segundo apontam alguns pesquisadores.²⁰

Antropólogos ou etnólogos contemporâneos vêm atuando na interface Música/Antropologia, nacional ou internacionalmente, como Anthony Seeger; Alan Merriam; Bruno Nettl; Mário de Andrade; Guerra Peixe; Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Rafael José de Menezes Bastos²¹, entre vários outros.

²⁰ "Até o passado recente a música muitas vezes foi tratada de forma vaga, ou mesmo ensaística por parte de antropólogos. Exemplo ilustrativo disso encontra-se no *Tristes Trópicos*, onde Claude Lévi-Strauss relata como sai à noite com alguns amigos Nambiquara, que vão à mata escura construir as suas flautas sagradas. Os misteriosos sons nambiquara que ouve no meio da noite remetem o autor a um trecho da *"Sagração da Primavera"*, de Igor Stravinsky. Lévi-Strauss menciona precisamente os compassos da obra de Stravinsky, que a seu ver se assemelham com a música dos flautistas nambiquara. Evidentemente que isso é um ensaio mais literário do que uma etnografia musical, pois sobre as flautas e a música dos Nambiquara nada ficamos sabendo neste relato." In: Oliveira Pinto, Tiago de. "Som e música. Questões de uma Antropologia Sonora". São Paulo: *Revista de Antropologia*, vol.44 (1), 2001. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Acesso em: dezembro 2008.

²¹ Rafael José de Menezes Bastos, antropólogo, músico do Departamento de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e coordenador do Núcleo de Estudos da Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe.

Para finalizar, cito a pesquisa do antropólogo brasileiro Hermano Viana que está dando continuidade ao trabalho do modernista Mário de Andrade em prol da música brasileira, por meio de um projeto intitulado "Música do Brasil". Este trabalho mapeia a diversidade de músicas produzidas em todo o país, talvez constituindo uma das mais completas pesquisas realizadas até o presente sobre os estilos musicais brasileiros.

A equipe liderada por esse antropólogo registrou a *performance* de mais de 100 grupos musicais de estilos diferentes, após ter passado por cerca de oitenta cidades.

Ele investigou desde as palafitas em Manaus, passando pelos mangues de Olinda até o interior mais escondido do Piauí. Esse trabalho foi publicado sob o título *A música do Brasil* e mostrou a todos os brasileiros um outro Brasil. Ele mostrou, em suma, como os brasileiros inventam cotidianamente maneiras de serem felizes, de produzir beleza, de dar alegria às outras pessoas.²²

Da forma metodológica verificada nesta seção, ou seja, da possível interface entre Antropologia e Música, passo a partir de agora para o segundo capítulo, em que vou tratar, como dito antes, da relação do homem com a música, no decorrer dos tempos.

²² Cf. disponibilizado em: <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2626>. Acesso em janeiro 2008.

Depois de tal seção, e a partir de um olhar antropológico, vou falar da relação dos sujeitos desta pesquisa com seu ofício musical, a partir da escuta de seus próprios dizeres, mas com a firme convicção de que, neste mundo pós-moderno de uma ubiquidade visual que ensaia obliterar todos os demais constituintes significantes, muita subjetividade ainda reclama por sua escuta.

Mas não deixando de levar em conta, de reconhecer como valiosas, as palavras finais de Lévi-Strauss, em *De Perto e de Longe* (1990: 232): "*Existem coisas que devemos perguntar sobre o homem. É o papel da Antropologia... Infelizmente - ou devemos dizer felizmente? - a Antropologia não tem resposta para tudo*".

O homem na sua relação com a música

*A*s questões que, neste trabalho, incidem sobre as relações do homem com a música, fizeram-me pensar primeiramente no que é a música em si mesma, qual a sua natureza que possa justificar-lhe o valor, o que ela significa para o homem.

Dizendo de outro modo: o que significa a música como prática humana; como ela mudou no decorrer dos séculos em sua concepção, na relação com compositores, executantes, apreciadores.

Em suma, decidi aqui tratar, nesta seção, das relações entre a música e quem lida com ela. O desejo de aproximar arte musical e vida, o que possibilitou ampliar a incorporação de elementos da vida cotidiana e do homem se relacionando de forma mais direta com a obra musical.

Procedendo assim, julguei preparar o terreno para quando comparecesse, neste trabalho, a prática musical de alguns velhos músicos de São Paulo.

Tudo isso equivaleu a pensar em um estudo da música em seu contexto cultural ou o estudo da música como cultura, a música como um campo de experimentação do homem através dos tempos - na verdade, uma retrospectiva de ordem antropológica da música.

Sabemos que a música pode ser estudada por várias áreas do conhecimento, conforme dito anteriormente, dentro da própria área da música, a Musicologia, ou em duas vertentes da Antropologia Musical, a Etnomusicologia (cf. Merriam, 1964)¹ ou a Etnografia da Música (cf. Tony Seeger, 1992)², que se incumbiram também dessa tarefa, priorizando o contexto no qual a música está inserida, como forma de compreender as razões de ordem social que justifiquem uma forma musical.

A Etnomusicologia é disciplina que, durante muito tempo, foi concebida como de natureza híbrida, por filiar-se à Musicologia quanto a seus conteúdos, de um lado; e à Antropologia, quanto a seus métodos de pesquisa, de outro.

¹ Merriam, Alan. *The Anthropology of music*. Northwestern University Press, 1964.

² Seeger, Anthony. "Porque os índios suyá cantam para suas irmãs?" *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, ____: 39-63.

Seeger, Anthony. Pesquisa de Campo: uma criança no mundo. Os Índios e Nós. p. 25-40.

Seeger, Anthony. 1979. "What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suyá indians of Central Brazil". *Ethnomusicology* 23: 373-394. ["O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central". In: *Os Índios e Nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1979: 83-104].

A Etnomusicologia avançou consideravelmente nas últimas décadas levando à constituição de centros de estudos e de pesquisa nas principais universidades americanas e européias, firmando-se, cada vez mais, com expressão própria também no Brasil.

Dentro das tendências recentes da Etnomusicologia no Brasil, dentre outros nomes de antropólogos preocupados com nossa cultura musical, podemos citar o já aqui citado trabalho de Hermano Vianna que tenta dar continuidade ao do modernista Mário de Andrade, em prol da música brasileira, por meio do projeto "Música do Brasil", mapeando a diversidade de músicas produzidas em todos os cantos do país.

Cf. diz Seeger (1977:39), saem dessa área dois focos de interesse: a vertente musicológica - estudo da musica em si; vertente antropológica, estudo da relação entre a musica e a sociedade que a produz. O que eles estão fazendo e por que o fazem dessa maneira?

A música está de algum modo relacionada com a sociedade que a produz. É necessário, no entanto, ir além. Relacionar esse gênero musical à organização cosmológica e social e também à análise do que se chama de contexto total, refletindo de que maneira o contexto exerce poder nos sons e vice-versa é um caminho que se apresenta bem possível e produtivo.

4.1. Como o homem define/concebe a música

Definir a *música* é uma tarefa que se afigura complicada, se pensarmos nas variadas concepções com que é formulada e a sua utilização ser extensiva para além do tema em si.

Encontra-se na literatura uma extensa variedade de definições da palavra *música*, dependendo do ponto de vista com que é concebida, do período musical em que se a define, ou do estilo adotado ou de critérios outros.

Uma **primeira** concepção de música como *herança divina para sobrevivência* é aquela que se pode depreender do entendimento dos sons pelas culturas da remota Antiguidade, que faziam da música um uso muito específico atribuindo-lhe um carácter metafísico. Segundo Bersani (2007: 37),

*"o primeiro emprego da música... foi utilitário, cumprindo um papel necessário para o grupo social, assegurando-se a sobrevivência, não sendo, portanto, um fim, mas um meio."*¹

Uma **segunda** definição de música que se pode evocar é a de Platão, na Antiguidade clássica grega, quando era concebida a partir de um critério *pedagógico, educativo*, conforme diz a citação a seguir atribuída a Platão: *"A Música é a melhor maneira de educar o corpo e a alma"*.

Albano de Lima (2007: 9-10) justifica de forma bem clara essa função instrumental, utilitária, característica da música grega:

Na Grécia Antiga, entre os séculos VII e VI antes de Cristo, a música esteve presente nas celebrações civis e religiosas, nas competições atléticas e em outras manifestações da vida pública. Além de se constituir em um componente essencial para a educação...Na verdade, a educação para os gregos tinha, entre outras metas, a função de desenvolver o caráter moral do indivíduo e a música teve importância capital nesse intento.

Mas a autora complementa outros aspectos que também estão presentes na definição de música grega:

¹ Bersani, Wanderson. "A função do objeto sonoro nas antigas culturas orientais: China e Índia". In: Albano de Lima (org.), 2007: 37-80.

"Lá, ela [a música] esteve extremamente conectada com a religião, a cosmogonia e a vida social, e foi de importância capital para a formação da imagem de mundo do homem grego. Em determinado momento dessa civilização as órbitas celestes, as enfermidades, a composição da matéria, o tempo, a origem do universo, encontraram explicação na harmonia musical e por isso a música foi considerada uma disciplina primordial para a educação do indivíduo.

Ou seja, a música grega também veicula uma *psicologia* e uma *terapia* pelo seu caráter moralista, formadora do caráter do jovem grego. Assim, *"Determinadas combinações de sons podiam estabelecer o caráter humano, outras podiam debilitá-lo."* (ob.cit.: 10).

Fonterrada (2005: 18) complementa algo sobre a natureza da música que justifica esta definição educacional e moralista da música e que deve ser preservada como tarefa do Estado:

Desde o início da organização social e política grega acreditava-se que a música influía no humor e no espírito dos cidadãos e, por isso, não podia ser deixada exclusivamente por conta de seus artistas executantes.

Uma **terceira** definição é a mais comumente dita, ou seja, aquela de a música ser capaz de dar prazer ao homem. Este critério de *música como experiência subjetiva* fala em favor de algumas modalidades de organização sonora que são música enquanto outras não o são.

Esta definição pautada pela sensação do prazer/desprazer, cujo embrião poder-se-ia situar na Idade Média quando se via a música *"...como um som corpóreo, ou objeto de prazer sensível capaz de imitar as paixões humanas"*², foi predominante no século dezoito, mas agora a música de estatuto autônomo diante das outras formas artísticas como a poesia lírica e a liturgia e sem qualquer conotação moralista ou teológica como no período medieval. Autonomia, diga-se de passagem, iniciada com a entrada em cena do revolucionário músico renascentista, cuja música era criativa e tributária direta aos sentidos, expressando os sentimentos humanos, a subjetividade, a música *per se*. Adepto dessa concepção subjetiva, não-epistêmica, de música o foi, por exemplo, Mozart (1756-1791),³ o lendário compositor da *Flauta Mágica*, postulando que a *"música jamais deve esquecer-se, jamais deve deixar de ser música"*.

Mas, na medida em que a abrangência para o que é aceito como música é variável de cultura a cultura, e de tempos em tempos, outras versões elaboradas dessa definição passaram a admitir, necessariamente, algum tipo de mudança musical de caráter cultural ou social.

² Cf. Albano de Lima (2007: 25).

³ *Wolfgang Amadeus Mozart*: compositor prolífico e influente do período clássico, autor de mais de 600 obras, em seus 35 pobres anos de vida, muitas tidas como referências da música sinfônica, concertante, operática, coral, pianística e de câmara, em um dos compositores de música clássica mais populares de todos os tempos.

Justamente porque os próprios compositores muitas vezes inspiram-se em músicas de outras culturas. Como exemplo, o compositor indiano A.R.Rehmann, contemporâneo autor de músicas para filmes, que mistura ritmos ocidentais e instrumentos com sons e cantos tradicionais de sua cultura, tendo ganho, justamente por esse diferencial, duas estatuetas do *Oscar* em fevereiro de 2009.⁴

Outro exemplo é o do músico/compositor japonês, Toru Takemitsu (1930-96), que combinou uma tradicional orquestra japonesa *gagaku* com uma orquestra sinfônica ocidental, em suas peças *November Steps* e *Asterism*, explorando os princípios de composição da música erudita ocidental e da música japonesa tradicional, isoladamente e em conjunto, influenciado pela estética impressionista em música.

Brian Jones (1942-69), o guitarrista dos Rolling Stones, em 1968 foi outro músico que fez de suas viagens para Jojouka, no Marrocos, a oportunidade de gravar os sons exóticos das flautas, tambores e instrumentos de sopro (rhaitas) do local.

Também o compositor americano Steve Reich (1936-), inspirou-se, para suas produções, em músicas da Indonésia e África.

⁴ Cf. disponibilizado em: <http://movietonic.com/2009/02/24/ar-rehman-wins-oscars/> Acesso em fevereiro/2009.

Estas músicas, muitas vezes, repetem uma série de notas ou mesmo seu característico ritmo. Tais efeitos, Reich os utilizou nas suas produções musicais. Como obra pós-moderna, ele faz música experimental, introduzindo, em uma de suas produções, mãos batendo que batem totalmente descompassadas.

O grupo inglês *The Beatles*, ao experimentar diferentes instrumentos e sons, em 1965 chegou a usar uma sitar, instrumento de cordas indiano, na canção *Norwegian Wood*, mostrando seu crescente interesse pela Índia.⁵

Outra definição - aqui, a **quarta** - de música é aquela em que o homem a toma como uma série de sons organizados de forma simples ou de forma mais sofisticada. A identificação da música com sons organizados, dá-se justamente quando se inicia a análise da relação entre som e percepção, i.é, *a combinação perfeita de ritmo, harmonia e melodia*, numa concepção corrente a partir do século dezenove e que se pauta por definir dessa forma precisa a música.

Na verdade, mais do que qualquer outra manifestação humana, a música contém e manipula o som e o organiza mesmo no tempo e de forma variável.

⁵ Grimshaw, 1998: 22.

Talvez por essa razão a música esteja sempre escapando a qualquer definição pois ao se precisar a música, ela já se modificou, já avançou em algum lugar. E esse jogo do tempo é simultaneamente físico e emocional.

Como "arte do efêmero", a música não pode ser completamente conhecida e por isso é tão difícil enquadrá-la em um conceito ou uma definição simples.

Um dos poucos consensos existentes na literatura é esse de que ela consiste em uma *combinação de sons e de silêncios, numa sequência simultânea ou em sequências sucessivas e simultâneas que se desenvolvem ao longo do tempo*. Neste sentido, engloba toda a combinação de elementos sonoros destinados a serem percebidos pela audição. Isso inclui variações nas características do som (altura, duração, intensidade e timbre) que podem ocorrer sequencialmente (ritmo e melodia) ou simultaneamente (harmonia).⁶

Ritmo, melodia e harmonia são entendidos aqui apenas em seu sentido de organização temporal.

⁶ Informações disponibilizadas em:
<http://alunos.lis.ulusiada.pt/cm2006/1fmu/20061110musicabyjoaopaulo.pdf>. Acesso em dezembro 2008.

A música pode conter propositalmente harmonias ruidosas (que mostram ruídos ou sons externos ao tradicional) e arritmias (ausência de ritmo formal ou desvios rítmicos). Mas justo nesse ponto é que o consenso entra em questão.

As perguntas que decorrem desta simples constatação encontram diferentes respostas, se encaradas do ponto de vista do criador (compositor), do executante (músico), do historiador, do filósofo, do antropólogo, do linguista ou do amador. Assim, as perguntas são muitas e de várias ordens: - A toda e qualquer combinação de sons e silêncios pode dar-se o nome de música? - A Música pode ser dita como arte? - Ou de outra forma, a música é *sempre* arte? - A música existe antes de ser ouvida? O que faz com que a música seja música? Seria algum aspecto objetivo ou ela é uma construção subjetiva?

Até mesmo os adeptos da chamada música aleatória (que vamos retomar no próximo capítulo), responsáveis pela mais recente desconstrução e reformulação da prática musical, reconhecem que a música se inspira sempre em uma "matéria sonora", cujos dados perceptíveis podem ser reagrupados para construir uma "matéria musical", de expressão do compositor, mediado pela técnica.

O ouvinte não pode alcançar a totalidade dos objetivos ou desejos do compositor. Por isso, reinterpreta o "material musical" de acordo com seus próprios critérios, que envolvem aquilo que ele conhece, sua cultura e seu estado emocional e subjetivo.

O homem do final do século vinte e início do século vinte e um postulou uma **quinta** concepção de música: aquela que a toma como previsão, uma *definição cognitiva* do que é música, a menos conhecida. Sob esta concepção, a música não seria meramente som ou a percepção deste som, mas as formas pelas quais são organizadas a percepção, a ação e a memória. É definição marcante nas ciências cognitivas, embora contestada por áreas como a psicanálise, por procurar a localização das regiões do cérebro responsáveis por relembrar e analisar os diferentes aspectos da experiência musical.

Uma **sexta** concepção é a da música como *construção social*. Teorias pós-modernas concebem que a música, assim como a arte, devam ser definidas primeiramente por seu contexto social. De acordo com essa visão, a música é tautologicamente aquilo que as pessoas chamam de música, ou seja, um período de silêncio, seguido de algum tipo de som ou de *performance*. Talvez aqui caiba a afirmação popular, atribuída a Victor Hugo que diz " *A música é o barulho que pensa*".

Baseado nesta concepção de música que reverte ao cotidiano foi o trabalho intitulado 4'33" (de 1952), do músico e poeta John Cage (1912-1992), "*a figura mais paradoxal de toda a música contemporânea*"⁷.

O músico incorporava na sua peça os ruídos que ocorriam, em vez de tentar eludi-los, como se não houvesse distinção entre sons do mundo cotidiano e os "musicais", mas apenas música composta por sons e silêncio. A construção musical de Cage parte das relações empreendidas com e no lugar onde se dá tal construção. Vale dizer que a cada lugar uma série de mudanças e acomodações são presenciadas, porque é o lugar que propicia mudanças e, neste caso, nenhuma obra musical poderia ser determinada previamente, numa atitude musical por parte de Cage essencialmente receptiva, não-exclusiva, não tocada duas vezes da mesma forma, o que significa variável de acordo com os sentimentos do músico ou outro elemento do acaso, uma música chamada de "improviso". Cage, na sua inusitada produção, criou também *Imaginary Landscape n.º 4 para 12 rádios*. Ou seja, eram 12 rádios ligados em estações diferentes cada vez que essa peça fosse executada.

⁷ Cf. CAMPOS, Augusto de. "Cage: Chance: Change". In: *Através I. Coleção Cultural*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, s/d: 7 (texto crítico de Augusto de Campos, escrito em 1974 e posteriormente publicado também em *O Anticrítico*, em 1986, em que esse autor fala da importância do trabalho de John Cage). Outra publicação do mesmo texto: CAMPOS, Augusto de. "Prefácio: Cage: Chance: Change". In: CAGE, John. *De segunda a um ano. Novas Conferências e Escritos de John Cage*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

De "música de improviso" também foi chamado o *jazz*, quando um músico toca uma melodia e a desenvolve, ao que os demais juntam-se ao tema.⁸

Uma **sétima** concepção de música é tê-la como *fonte histórica* ou uma música comprometida ideologicamente.

Ela passa a ter tal caráter quando os compositores veiculam, permeando as letras das canções, sua posição favorável ou não a determinados fatos histórico-políticos.

Uma **oitava** concepção é a da música como *manifestação estética*. Nesta concepção, a música é entendida como expressão, por meio de fenômenos acústicos altamente organizados, a mais autêntica de uma cultura, variável segundo regras conformes a uma época, ou civilização, visando a atingir uma finalidade estética.

Isso significa que, em cada período histórico da música, o homem se faz valer de determinados "materiais" para assim forjá-los musicalmente e criar uma obra de arte a partir de suas próprias idéias estéticas.

⁸ Grimshaw, 1998: 22.

Exemplares nesta concepção são desde o faux-bourdon da música medieval remontando o século XIII, até as estruturas micro-contrapontísticas de Ligeti, passando pela elaboração expressiva dos intervalos musicais no modalismo de Monteverdi até os estudos dos timbres com Debussy.⁹ Claudio Monteverdi (1567-1643) foi quem criou a técnica do *pizzicato* (<ital.) no século XVII, de puxar as cordas de um instrumento com os dedos para criar sons novos e incomuns.

Uma **nona** definição de música é aquela da Antropologia Musical, ou mais especificamente da Etnomusicologia, que a concebe como *forma de comunicação* entre os indivíduos de uma mesma comunidade - uma definição antropocêntrica. Nem língua, nem linguagem, nessa abordagem, a música se auto-satisfaz uma vez que integra de forma mais ou menos explícita referentes comuns aos membros da comunidade à qual ela é destinada.¹⁰

O etnólogo Anthony Seeger (1980: 84) define a música desta forma:

⁹ Baseei-me para este estudo especialmente nos conteúdos da matéria intitulada: "A música e suas definições". Disponível em: http://www.omb-rs.com.br/index.php?id=7&option=com_content&task=view. Acesso em dezembro 2008.

¹⁰ In: "Musique - Quelques définitions possibles". Cf. informações disponibilizadas em: http://www.horrorcrime.com/words_in_a_box/argomenti_generali/music/musica_francese_2.asp. Acesso em dezembro 2008.

*A música é uma forma específica de comunicação. Suas características não verbais fazem dela um veículo privilegiado para transmitir valores e éthos...*¹¹

Dessa diversidade de interpretações e também das diferentes funções em que a música pode ser utilizada, deduz-se que a música não pode ter uma só definição precisa, que abarque todos os seus usos e gêneros, sendo o campo das definições possíveis, na verdade, muito largo.

Há definições outras, por exemplo, as que fizeram vários musicistas (como Schoenberg, Stravinsky, Varèse, Gould, Jean Guillou, Pierre Boulez, Berio, Harnoncourt), bem como musicólogos como Carl Dalhaus, Jean Molino, Jean-Jacques Nattiez, Célestin Deliège, entre outros, assim como teóricos contemporâneos como José Miguel Wisnik (1999):¹²

Para Wisnik, a música constitui-se no "jogo entre som e ruído". Por isso propõe uma "antropologia do ruído". Ruído: "o som do mundo", "frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação". Um único som afinado, música: ordenação do mundo, acordo que projeta o fundamento do universo social.

¹¹ Seeger, Anthony.

¹² Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. *Apud*: Hikiji, Rose Satiko Gitirana. Revista de Antropologia, vol. 43, n.º 1, São Paulo, 2000. Cf. disponibilizado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100014&lng=en&nrm=isso. Acesso em janeiro 2009.

Entretanto, quer sejam formuladas por músicos, musicólogos, antropólogos ou outras pessoas, costuma-se agrupar as definições, via de regra, em duas ou, para outros teóricos, três grandes classes: 1ª) uma abordagem intrínseca, imanente e naturalista; a par de outra, uma 2ª abordagem, a funcional, artística e espiritual; e uma 3ª abordagem que a considera antes de tudo, uma arte dos sons e se concentra na sua utilização e percepção.

1ª) *A abordagem naturalista de música*¹³

De acordo com esta primeira abordagem, a música existe antes de estar sujeita a uma escuta pelo homem. Isso significa que ela poderia ter uma existência autônoma na natureza.

Os seguidores desta linha afirmam ainda que a música não constitui arte *per se*, mas o ato de criá-la e expressá-la, sim.

Enquanto ouvir música possa ser um lazer e aprendê-la e entendê-la sejam fruto de disciplina, a música em si seria, nessa linha, um fenômeno natural e universal.

¹³ Informações disponibilizadas em:
<http://alunos.lis.ulsiada.pt/cm2006/1fmu/20061110musicabyjoaopaulo.pdf>. Acesso em dezembro 2008.

Tal qual parece estar na afirmação clássica que o senso comum atribui a Victor Hugo: *"A música está em tudo. Do mundo sai um hino"*.

A *teoria da ressonância natural* de Mersenne e Rameau, a mais conhecida dessa orientação naturalista de música, afirma a natureza matemática das relações harmônicas e sua influência na percepção auditiva da consonância e dissonância; ela estabeleceria a preponderância do natural sobre a prática formal.

Consideram ainda esses pensadores que, por ser um fenômeno natural e intuitivo, os seres humanos podem executar e ouvir a música virtualmente em suas mentes sem mesmo aprendê-la ou compreendê-la. Compor, improvisar e executar seriam formas de arte que utilizam o fenômeno música.

Sob esse ponto de vista, não há a necessidade de comunicação ou mesmo de percepção para que haja música. Ela decorreria de interações físicas, prescindindo do humano.

2ª) *Abordagem funcional, artística e espiritual*¹⁴

Para um outro grupo, a música não pode funcionar a não ser que seja objeto de escuta. Não há, portanto, música se não houver uma obra musical que estabeleça um diálogo entre compositor e ouvinte.

Esse diálogo funciona por meio de um *gesto* musical formante (dado pela notação) ou formalizado (por meio da interpretação).

Neste grupo, há quem defina música como sendo "a arte de manifestar os afetos da alma, através do som" (Bona).

Esta expressão informa as seguintes características: 1) música é arte: manifestação estética, mas com especial intenção a uma mensagem emocional; 2) música é manifestação, isto é, um meio de comunicação, uma das formas de linguagem a ser considerada, uma forma de transmitir e recepcionar uma certa mensagem, entre indivíduos considerados, ou entre a emoção e os sentidos do próprio indivíduo que entona uma música; 3) a música utiliza-se do som: a ideia de que o som, ainda que sem o silêncio pode produzir música; o silêncio individualmente considerado não produziria música.

¹⁴ Informações disponibilizadas em : <http://alunos.lis.ulsiada.pt/cm2006/1fmu/20061110musicabyjoaopaulo.pdf>. Acesso em dezembro 2008.

Para os adeptos dessa segunda abordagem, a música só existe como manifestação humana. É atividade artística por excelência e possibilita ao compositor ou executante compartilhar suas emoções e sentimentos.

Sob esta ótica, a música não pode ser um fenômeno natural, pois decorre de um desejo humano de modificar o mundo, de torná-lo diferente do estado natural.

Em cada ponta dessa cadeia, está marcada a presença do homem. A música é sempre concebida e recebida por um ser humano. Neste caso, a definição da música, como em todas as artes, passa também pela definição de uma certa forma de comunicação entre os homens ou de um homem com ele próprio.

Como não pode haver diálogo ou comunicação sem troca de signos, para essa vertente a música é um fenômeno semiótico.

Um parêntese aqui: uma vez que é complicado chegar a um conceito sobre o que é a música, alguns estudiosos tendem a defini-la pelo que não é, a partir das seguintes definições de carga negativa:¹⁵

¹⁵ Informações disponibilizadas em :
<http://alunos.lis.ulsiada.pt/cm2006/1fmu/20061110musicabyjoaopaulo.pdf>. Acesso em dezembro 2008.

- **A música não é uma linguagem normal**

A música, justamente por sua natureza ou articulação muito própria, não seria capaz de significar da mesma forma que as demais linguagens. Ela não seria um discurso verbal, nem uma língua, nem uma linguagem no sentido da área da linguística, ou seja, não dispõe de uma dupla articulação de significado e significante.

Consistiria em uma linguagem peculiar, cujos modos de articulação signo musical/ significado musical vêm sendo estudados por várias áreas, dentre elas, pela Semiologia/Semiótica da Música.

- **A música não é ruído**

O ruído pode ser um componente da música, assim como também é um componente essencial do som e, considerando a introdução dos sons da vida cotidiana na criação musical, o termo "ruído" também pode ser compreendido como desordem.

Já a música é uma organização, uma composição, uma construção ou recorte deliberado, em considerando os elementos componentes do som musical.

A oposição que normalmente se faz entre ambas as palavras pode conduzir, muitas vezes, a uma confusão e, para evitá-la, é preciso referir-se sempre à ideia de organização.

Quando, por exemplo, Varèse (1883-1965) e Schaeffer (1910-95) utilizam ruídos de tráfego na música concreta ou algumas bandas de rock industrial, como o *Einstürzende Neubauten*, utilizam sons de máquinas, devemos entender que o "ruído" selecionado, recortado da realidade e reorganizado se torna música pela intencionalidade do artista.

• A música não é totalizante

Nessa direção, a música não tem o mesmo sentido para todos que a ouvem. Segundo essa abordagem, cada indivíduo usa a própria emotividade, sua imaginação, suas lembranças e suas raízes culturais para dar a ela um sentido que lhe pareça apropriado.

Pode-se afirmar que certos aspectos da música têm efeitos semelhantes em populações muito diferentes (por exemplo, a aceleração do ritmo pode ser interpretada via de regra como manifestação de alegria), mas certos detalhes ou sutilezas de uma obra ou de uma improvisação nem sempre são interpretados ou sentidos de forma similar por pessoas de classes sociais ou de culturas diversas.

- **A música não é sua representação gráfica**

-

Uma partitura é um meio eficiente de mostrar a estrutura de uma composição, o modelo fornecido pelo compositor para a execução que espera de sua obra. Composição que somente se torna música quando executada, ouvida ou entendida. A partitura pode ter méritos gráficos ou estéticos independentemente da execução, mas não é, por si só, música. É a notação escrita, para perpetuar uma determinação criação musical.

3ª) *Definição social de música*¹⁶

Por trás da multiplicidade de definições, encontra-se um verdadeiro fato social, que coloca em jogo tanto os critérios históricos, quanto os geográficos. A música passa tanto pelos símbolos de sua escritura (notação musical), como pelos sentidos que são atribuídos a seu valor afetivo ou emocional. É por isso que, no Ocidente, manteve-se o fosso entre as ditas "músicas do ouvido" (próximas da terra e do folclore e dotadas de uma certa espiritualidade) e as "músicas do olho" (marcadas pela escritura, pelo discurso).

¹⁶ Informações disponibilizadas em :
<http://alunos.lis.ulsiada.pt/cm2006/1fmu/20061110musicabyjoaopaulo.pdf>. Acesso em dezembro 2008.

Nossos valores ocidentais privilegiam a autenticidade autoral e procuram inscrever a música dentro de uma história que a liga, através da escrita, à memória de um passado idealizado.

Músicas não-ocidentais, como a africana, apelam mais ao imaginário, ao mito, à magia e fazem a ligação entre a potencialidade espiritual e corporal.

O ouvinte desta música, bem como o da música folclórica ou popular ocidental participa diretamente da expressão do que ouve, através da dança ou do canto grupal, enquanto que um ouvinte de um concerto na tradição erudita assume uma atitude contemplativa que quase impede sua participação corporal, como se apenas a sua mente estivesse presente no concerto.

O desenvolvimento da notação musical e a constituição artificial do sistema de temperamentos consolidou na música, o dualismo corporemente típico do racionalismo cartesiano.

E de tal forma esse movimento se fortaleceu que, mesmo a música popular ocidental, ainda que menos dualista, rendeu-se à sistematização, na qual se mantém até hoje.

As práticas musicais não podem, nessa linha, ser dissociadas do contexto cultural.

Cada cultura possui seus tipos de música próprios totalmente diferentes em seus estilos, abordagens e concepções do que é a música e do papel que ela deve exercer na sociedade. Entre as diferenças estão: - a maior propensão ao humano ou ao sagrado; - a música funcional em oposição à música como arte; - a concepção teatral do concerto contra a participação festiva da música folclórica.

Falar da música de um ou outro grupo social, de uma região do globo ou de uma época, é fazer referência a um tipo específico de música que pode agrupar elementos totalmente diferentes (música tradicional, erudita, popular ou experimental).

Essa diversidade estabelece um compromisso entre o músico (compositor ou intérprete) e o público que deve adaptar sua escuta a uma cultura que ele descobre ao mesmo tempo que percebe sua obra musical.

Desde o início do século XX, alguns musicólogos estabeleceram uma Antropologia Musical, que tende a provar que, mesmo se alguém tem um certo prazer ao ouvir uma determinada obra, não pode vivê-la da mesma forma que os membros das etnias aos quais elas se destinam.

Nos círculos acadêmicos, o termo original para estudos da música genérica foi o de Musicologia Comparativa, renomeado em meados do século XX como Etnomusicologia, que se apresentou, ainda assim, como uma definição insatisfatória.

Para ilustrar esse problema cultural da representação das obras musicais pelo ouvinte, o musicólogo Jean-Jacques Nattiez (*Fondements d'une sémiologie de la musique*, 1976) cita uma história relatada por Roman Jakobson em uma conferência de G. Becking, linguista e musicólogo, pronunciada em 1932, no Círculo Lingüístico de Praga:

Um indígena africano toca uma melodia em sua flauta de bambu. O músico europeu terá muito trabalho para imitar fielmente a melodia exótica, mas quando ele consegue enfim determinar as alturas dos sons, ele está certo de ter reproduzido fielmente a peça de música africana. Mas o indígena não está de acordo pois o europeu não prestou atenção suficiente ao timbre dos sons. Então o indígena toca a mesma ária em outra flauta. O europeu pensa que se trata de uma outra melodia, porque as alturas dos sons mudaram completamente em razão da construção do outro instrumento, mas o indígena jura que é a mesma ária. A diferença provém de que o mais importante para o indígena é o timbre, enquanto que para o europeu é a altura do som. O importante em música não é o dado natural, não são os sons tais como são realizados, mas como são intencionados (...).

O indígena e o europeu ouvem o mesmo som, mas ele tem um valor totalmente diferente para cada um, porque as concepções derivam de dois sistemas musicais inteiramente diferentes; o som em música funciona como elemento de um sistema. As realizações podem ser múltiplas, o acústico pode determiná-las exatamente, mas o essencial em música é que a peça possa ser reconhecida como idêntica.

Por conta de uma grande variedade de definições, dentre elas as aqui apontadas, o estudo da música é igualmente caracterizado como sendo de muita diversidade de modalidades: esse estudo pode se centrar no som, na vibração e/ou acústica, no estudo cognitivo da música, na teoria musical ou na *performance* prática ou ainda sobre a teoria musical sob o enfoque da Etnomusicologia, ou o estudo da recepção e da história da música chamado geralmente de Musicologia.

Desde o início do mundo, o homem buscou produzir sons primeiramente por meio da voz e, em seguida, e a um só tempo por meio da invenção e prática de instrumentos musicais.

Sua manifestação artística, porém, não deixou vestígios em todos os períodos dessa "era de fragmentos", justo por não ter sido normalizada por uma técnica, a notação musical.

Ainda que tivesse atingido um grau legítimo de musicalidade, somente séculos depois, contudo, é que o homem passou a se interessar pelo próprio da arte musical, tentando decifrar seu mistério. Um mistério... talvez fosse a resposta às perguntas do filósofo Mário Sérgio Cortella, sobre os desafios do enquadramento lógico das irrupções estéticas (2005: 127):

(...) como escandir o arrebatamento provocado pela audição do quarto movimento na Nona Sinfonia de Beethoven? Como entender o sentimento dos versos de Catulo da Paixão Cearense na canção Ontem ao luar que, desde a gravação de Vicente Celestino em 1918, nos mostra que '...se tu desejas saber o que é o amor / E sentir o seu calor amaríssimo travor / Do seu dulçor / Sobe o monte à beira-mar, ao luar / Ouve a onda sobre a areia a lacrimar / Ouve o silêncio a falar na solidão... E vertigem criada pelo refrão da Roda Viva, do Chico Buarque, na qual 'Roda mundo roda gigante/ Roda moinho roda pião / O tempo rodou num instante / Nas rodas do meu coração?' O que ela tem em comum com a cena do cego, na chuva, tocando no acordeon a música que Nino Rota compôs para o Amarcord de Fellini em 1973?

Mas, sendo a música um mistério, podemos dizer algo de sua essência? Ou a noção de música é histórica e, portanto, mutável?

Pode a música ser modernizada sem perder vigor? Continuará sempre bela - como o era em sua gênese - ou sentiríamos seu "desgaste" temporal? Ela deve corresponder à simetria, à harmonia, aspirada por nós? Como fica uma intervenção como a do experimentalista John Cage? Mas a arte musical como a Arte em geral não é também a prática da subversão? A música é paixão e mistério? "*A música é a fala dos anjos*"?, conforme a definiu o escritor e historiador escocês Thomas Carlyle (1795-1881).

De qualquer forma, pensar a beleza da música é um desafio, seja em função da busca de sua essência, de sua suposta natureza, seja pela carga de relatividade que seu anúncio comporta.

Seus efeitos de sentido no homem, porém, são inquestionáveis: o próprio Einstein costumava tocar violino, como um recurso para desviar-se de um problema principal e voltar a ele logo depois com uma chave para a solução.

Não caberia ao próprio homem ter escuta à sua chave, quem sabe manifesta *in actu*, nas ações e dizeres de quem faz dela sua vida? É o que tentarei apreender nas próximas seções deste trabalho.

4.2. O homem diante do vocal, do instrumental, do neotecnológico-musical

É comum afirmarem que a música é tão velha quanto o homem; porém talvez seja mais acertado falar que, como arte, tenha sido ela, entre as artes, a que mais tardiamente se caracterizou.

(Mário de Andrade, 1944: 2)

Essa epígrafe do escritor, folclorista, e acima de tudo estudioso da música brasileira, Mário de Andrade¹,

já nos indica o estatuto da música, no valor que lhe atribui de fenômeno natural e estético.

É fenômeno natural, desde que o homem pôde reconhecer, nos ruídos da própria natureza, sua sonoridade, transformando-os em signos musicais — sons e ritmos, na sua primária função mágico-ritual, cf. ratifica Mário de Andrade (1944: 13):

O que a gente pode afirmar, com força de certeza, é que os elementos formais da música, o som e o ritmo, são tão velhos como o homem. Este os possui em si mesmo, porque os movimentos do coração, o ato de respirar já são elementos rítmicos, o passo já organiza um ritmo, as mãos percutindo já podem determinar todos os elementos do ritmo. E a voz produz o som.

¹ Como teórico da música, Mário de Andrade legou-nos muitas obras, dentre elas: Andrade, Mário de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 6ª ed., 1944. Andrade, Mário de. *Música de Feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983. Andrade, Mario de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte: Villa Rica, 1991.

Assim, o homem desde que é homem sentiu que havia um elo íntimo e oculto entre a natureza, a música e o ser humano.

Deu-se conta, contudo, de que o próprio de todas as artes, o seu íntimo ou âmago, não poderia ser descrito por meio de palavras, especialmente no caso da música; seria preciso uma adequada linguagem musical.

Daí decorreu que, enquanto valor estético ou como marca de cultura tributária a uma notação musical — o que *"exige nela maior organização da técnica, sons fixos, determinação de escalas etc."* (cf. Andrade, ob.cit.) —, séculos se passaram até que o homem pudesse avançar em uma elaboração lógica.

E mais séculos se passaram, até que, na contemporaneidade, os músicos buscassem um novo estatuto para sua arte redefinindo a tonalidade e a notação musical na expressividade das neo-tecnologias musicais. Segundo o teórico italiano da estética em novas tecnologias, Mario Costa (1995), para exibir e disponibilizar suas obras ao mundo, hoje, os musicistas *"utilizam satélites, circuitos de televisão in live, fax, slow-soam, redes telemáticas e os recursos de imagem e de som de natureza digital"*, incluindo ainda, neste início de século, celulares, internet, I-Pods, I-Phones e outros dispositivos tecnológicos de contato.

Isso não significa qualquer demérito na música, na arte musical. Conforme diz o poeta João Cabral de Melo Neto (1920-99),

*"Não há morte na Arte. Ela vai apenas se adaptar aos novos meios de comunicação. E ao se adaptar, a arte não está renunciando a nada. Está apenas se tornando contemporânea."*²

O título desta seção indica o percurso por que passou o homem na relação com a música, seu "fazer" musical: começou com o *vocal* — o canto coletivo, em coro. Incluiu, quase que imediatamente, ao vocal, o resultado musical de seu artefato criativo, os *instrumentos musicais*. Chegou, enfim, nas sociedades avançadas, a outros resultados com artefatos também criados por ele, as *neo-tecnologias musicais em forma e matéria*.

Nessa linha de direção, vamos percorrer o presente capítulo, pensando nas relações do homem com a música em sua comunidade, ou seja, a música ligada ao sujeito (produtor-receptor) e à sociedade. A perspectiva é a antropológico-musical. Verificando de que forma se deram as mudanças na composição e interpretação musical, a invenção; aperfeiçoamento e inclusão dos instrumentos nas práticas musicais; chegando até as produções inusitadas do modernismo e da contemporaneidade.

² Disponibilizado em: <http://www.tanto.com.br/joaocabral.htm>. Acesso em janeiro 2008.

Contemporaneidade como um momento histórico em que tecnologias avançadas determinam uma redefinição dos conceitos artístico-musicais fundados na forma, na subjetividade, na individualidade, na genialidade do artista e na artistificação dos meios.

A música, assim como qualquer manifestação artística, deixa de ser, agora, o resultado da pura expressão do artista. Passa a se constituir, na estética das redes, um evento comunicacional socializado e ubiquamente disponível em todo o planeta.

Eventos musicais de vanguarda ou de grande repercussão internacional especialmente aqueles que aproximam a música das neo-tecnologias não podem deixar de ser comentados aqui.

Até para tomar os efeitos tão amplificados de "desdefinição" da música, contrapondo-os aos efeitos mais particulares incidentes sobre a subjetividade dos sujeitos desta pesquisa.

Pensando no **homem pré-histórico**, temos indícios que nos levam a pressupor de que ele, por necessidade de sobrevivência, desbravara os ruídos que o cercavam no próprio ambiente em que vivia e, que, de sua capacidade observadora, avançara no discernimento de sons que o sideravam: os típicos do vento, da tempestade, das águas dos riachos, das cachoeiras, do mar, os ruídos deste ou daquele animal...

Passara também à produção de uma forma de música que se lhe tornou essencial — a de seu próprio instrumento sonoro, *a voz*, fascinando-se com a larga gama de sons que era capaz de produzir.

Por meio do som, sua interpretação do ruído da natureza, com efeito, é que nosso primeiro antepassado pode lidar com seus medos, angústias, sensações que lhes fugiam à razão; pode afastar ou harmonizar-se com os seres sobrenaturais imaginados por ele próprio: espíritos, deuses, demônios, entidades malfazejas; pode preparar-se para as lutas com os animais e outros homens; pode celebrar, por meio dos sons musicais que criava, o culto aos mortos, os rituais de evocação das forças da natureza, acreditando que lhes trouxessem proteção, bom tempo, boas colheitas.

Esse homem pré-histórico usou objetos dados na natureza (paus, pedras, ossos, madeira, conchas) para criar os primeiros instrumentos musicais, sendo os mais antigos, aqueles de ossos de mamutes, e encontrados no norte da Europa e da Ásia, de cerca de 35.000 anos; ossos que eram batidos ou assoprados para produzir música, fazendo decorrer, assim, a relação entre ruído e som, do sacrifício de animais.

O homem das tribos sul-americanas também fazia ocarinas de barro, em forma de aves, mamíferos ou pessoas, similarmente às encontradas em Dordogne, França, feitas de ossos de rena.

Objetos que datam de 40.000 a 12.000 anos, usados provavelmente como fontes de sons durante a caça.³ Vê-se, assim, o homem transformando a matéria-prima, produto da natureza, em um objeto da cultura,⁴ quando o manufatura, o cria, a partir da intencionalidade e subjetividade humana, destinando-o a uma função secundária, a musical.

A origem da música, assim como da linguagem, é uma questão mítica, sendo portanto, impossível determiná-la com precisão, assim como complicado é determinar a relação entre ambas. Oliver Sacks (2007: 10) comenta alguns pontos sobre a relação música/linguagem falada, citando primeiramente as posições opostas do naturalista Charles Darwin (1899-82) e do filósofo e ideólogo Herbert Spencer (1820-1903):

[Para Darwin], *nossos ancestrais semi-humanos usavam tons e ritmos musicais nos períodos de corte, quando todos os tipos de animais excitam-se não só por amor, mas também por intensos arroubos de ciúmes, rivalidade e triunfo. A fala, ainda conjecturou Darwin, teria evoluído dessa música primal. Seu conterrâneo, Herbert Spencer tinha visão oposta. Para ele, a música surgira das cadências da fala emocional.*

³ Grimshaw, 1998: 14.

⁴ Reflexão sobre o "objeto da cultura", que me foi evocada, *mutatis mutandis*, após leitura do artigo de Passetti, Dorothea Voegeli. "Colagem: Arte e antropologia". *Ponto e vírgula*-revista eletrônica do PEPGCC-PUC-SP, n.º 1, 1º sem.2007. Disponibilizado em: <http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n1/artigos/02-DodiPassetti.htm>. Acesso em 03/03/09.

A posição integradora entre música e linguagem do filósofo Jean-Jacques Rousseau (1712-78) é citada por Sacks, quando diz: *"Além de escritor, ele era compositor, achava que ambas haviam surgido juntas, como uma fala melopéica... teriam divergido mais tarde.* (2007: 10).

Sacks também cita o filósofo e psicólogo pragmatista William James (1842-1910) que *"via a música como uma gênese accidental...um puro incidente resultante de se possuir um órgão auditivo"*.

A seguir, Sacks cita os dizeres do psicólogo cognitivo Steven Pinker (1954-), que foi mais veemente:

Que benefício poderia haver... em gastar tempo e energia produzindo ruídos plangentes?...No que diz respeito a causas e efeitos biológicos, a música é inútil... Poderia desaparecer da nossa espécie e o resto de nosso estilo de vida permaneceria praticamente inalterado.(2007: 10)

Para fechar o assunto, Sacks posiciona-se:

Nós, humanos, somos uma espécie musical além de linguística. Isso assume muitas formas. Todos nós (com pouquíssimas exceções), somos capazes de perceber música, tons, timbres, intervalos entre notas, contornos melódicos, harmonia e, talvez no nível mais fundamental, ritmo. Integramos isso tudo e "construímos" a música na mente usando várias partes do cérebro. (2007: 10)

Em Grimshaw (1998: 7), lemos que há duas teorias mais conhecidas acerca dessa relação de precedência entre música e linguagem.

A primeira é aquela que diz que os seres humanos tentaram se comunicar muito antes de terem desenvolvido a linguagem verbal, usando sons musicais como a batida de uma pedra nas rochas.

Se assim foi, a música poderá ter sido a primeira forma de comunicação entre humanos.

A segunda teoria diz que o canto pode ter sido intermediário entre grunhidos e primeiras palavras. As sociedades pré-históricas podem ter utilizado sons básicos, talvez sem palavras, para exprimir seus variados sentimentos. Cantar em conjunto facilitou a união do grupo.

Mas o homem pré-histórico não teve como nos legar muito de sua música que, em termos de produção e interpretação, não nos deixa de ser um mistério até hoje, dada a precariedade do próprio elemento sonoro que, de transmissão oral e sem registro em uma linguagem adequada - a da notação técnico-musical, desfez-se no tempo.

Muito embora haja esse desconhecimento da produção musical vocal do homem pré-histórico, contudo, diferentes fontes arqueológicas em pinturas, gravuras e esculturas revelam-nos uma valiosa imagética musical dos instrumentos, dos próprios instrumentistas em ação, de dançarinos acompanhados por música.

Tal documentação permite que se atribua às suas produções o estatuto de arte, embora não tenham concebido autonomamente a música: o signo musical do homem da Antiguidade era submetido à oralidade do canto, baseando-se, pois, na palavra cantada, e a seu caráter socializador. Socializador, porque se expressava em vozes coletivas, com o coral, por exemplo, não existindo a música de *performance* isolada ou individual.

Informações também nos chegaram de que, por volta de 5 a 4 mil anos antes da era cristã, o **homem egípcio** experimentava as possibilidades de som a partir do choque de um contra outro disco ou bastão de metal ou madeira, representando os respectivos sons por meio de figuras abreviadas, estilizadas.

O homem egípcio tinha cantos fundamentais diversificados, para todos os momentos da vida social: - os religiosos; - os profanos, transe místicos para a cura de doenças do corpo físico, mental, emocional e espiritual; - os cantos guerreiros; e - os cantos de trabalho.

Por meio dos cantos em coros celebrava a criação do mundo, incluindo a presença de divindades ligadas à música em suas cerimônias religiosas.

No decorrer do tempo, o homem egípcio foi inventando e fazendo uso de variados tipos de instrumentos de corda: harpas (derivadas dos arcos musicais por hipótese, e dotadas de 47 cordas de diferentes comprimentos e tons, formando uma escala de notas; mais sete pedais que, pressionados, modificavam a sonoridade das cordas); cítaras, que foram recebendo avanços artísticos em sua elaboração; instrumentos de sopro, como os trompetes, com a escala egípcia de caráter diatônico de tons e semitons, deduzível pelas flautas encontradas, simples e duplas, alcançando, dessa forma, bom grau de expressividade musical. Instrumentos típicos de percussão egípcia foram crótalos, castanholas, sistros, tambores e trompetes, estes últimos ligados às bandas militares.

No século III-II a.C., na Alexandria, o egípcio Ctesíbio, tornou-se uma espécie de Édison da Antiguidade, ao inventar o órgão hidráulico.

Dessa forma, o artista egípcio, por meio da sofisticação de seus instrumentos musicais, da variedade de timbres com as respectivas anotações em papiros, pôde afetar outras civilizações antigas, como a cretense, a grega e a romana.

Dele, fica-nos o legado de sua variabilidade de cantos, o registro dos sons em desenhos estilizados e sua invenção continuada e prática em grande diversidade de instrumentos musicais.

Por volta de 4.000-3.000 anos a.C., na fértil região agrícola mesopotâmica, situada entre os rios Tigre e Eufrates, o homem que ali habitava também fazia música: era ele o sumério e o assírio.

Do *sumério*, foram descobertas harpas de 3 a 20 cordas e liras, quando entoava hinos e cantos salmodiados em seus ritos litúrgicos, o que foi descoberto em jazigos de reis sumérios e em afrescos do Antigo Egito. Crê-se que a inspiração para os primeiros instrumentos de corda resulte da produção de uma nota musical de quando se dispara uma flecha com um arco. A influência dos sumérios estendeu-se às sociedades babilônica, caldéia e judaica que, posteriormente, se assentaram em áreas geográficas circundantes. Do *assírio*, tem-se a criação e utilização de variados gêneros de cítaras.

Para todos esses homens da Antiguidade, a música exercia importante sentido social e expressiva atuação no culto religioso.

Comprovou-se tal aspecto, quando foi decifrado pelo pesquisador Curt Sachs um documento musical de Assur, escrito por volta de 800 a.C. em símbolos cuneiformes:

era um acompanhamento de harpa, onde se revelava uma forma de escrita a duas e três vozes, com base num sistema pentatônico. O legado dessa cultura mesopotâmica passou aos persas.

Segundo o testemunho de Heródoto, o célebre historiador grego, eles chegaram a abolir a música do culto, sem deixarem de apreciar, no entanto, os conjuntos vocais e instrumentais, como mostram documentos iconográficos desse período.

Wisnik (1999) é teórico da música que propõe, a partir da desconstrução do que se chama em teoria musical "escala", "...*escalas* [enquanto] *paradigmas* *construídos artificialmente pelas culturas*" (p. 71), uma viagem ao mundo modal, ou seja, às tradições musicais de povos africanos, indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios ou indígenas das Américas. Objetiva fazer entender que, em tais tradições, a música era fundada em três características: circularidade; repetição; e no seu uso ritual.

No universo modal, que "não se baseia na ordem da *representação*, mas na ordem do "sacrifício", a *escala*, para Wisnik, não é apenas metáfora social, mas "instrumento ritual de manutenção da ordem contra as contradições que a dissolveriam" (1999: 77).

O exemplo chinês revela a estreita relação entre uma escala musical e um modelo cosmogônico e político (a escala pentatônica chinesa corresponde, segundo Wisnik (1999), ao jogo da ordem social, cujo equilíbrio ela reproduz e contribui para manter).

Também é analisada pelo autor a relação entre tempo social e tempo musical: no mundo modal, a produção comunal do tempo faria a "música parecer monótona" àquele que estaria fora dela. A circularidade musical característica da música modal estaria diretamente relacionada ao modo de produção do tempo que, por sua vez, é intimamente ligado à forma de propriedade da terra.

Na região asiática, onde a influência de filosofias e correntes religiosas como o budismo, o xintoísmo, o islamismo, foi determinante em todos os aspectos da cultura, sendo os principais focos de propagação musical as civilizações da China e da Índia.

O *homem da Antiga China* acreditava no poder mágico da música, que refletia fielmente a ordem do universo, usando sua música uma escala pentatônica ou de cinco sons, soando similarmente às cinco teclas pretas do piano.

A correlação estreita entre música e sociedade, nessa tradição chinesa, apontada por Wisnik (1999) é nomeada por ele com o "caso do trítono".

Pensando no que se trata do "caso do trítono": a estabilidade presente na escala pentatônica (a escala de cinco notas (*fá, sol, lá, dó e ré*) alterou-se com a introdução das notas *si* e *mi*, formando a escala diatônica. Esse acréscimo exigiu a consideração de dois intervalos de *semitom* e um intervalo de três tons (o *trítono*). Isso foi o estopim para uma celeuma moral e metafísica, além de musical, na Idade Média, quando a inserção de uma simples nota, o *si*, no caso, tornou inominável o nome dessa nota, o próprio *diabolus in musica* (1999: 83).

O músico antigo chinês tocava cítara, vários tipos de flauta e instrumentos de percussão. Por volta do século 4 a.C. é que o músico-chinês passou a elaborar as primeiras teorias musicais, com seus companheiros tocando instrumentos de sopro, cordas e percussão.

Considerando que os árabes seriam tributários à música dos persas; que estes a receberam dos hindus; que egípcios e chineses tinham o mesmo sistema musical, pode-se considerar também que a música chinesa seria a mesma dos gregos, o que pode conferir "uma universalidade ao sistema musical da Antiguidade", conforme o expõe Bersani (2007: 38-9)⁵, retomando as ideias de Antoine Fabre D'Olivet (1842), justificando esse autor:

⁵ Bersani, Wanderson. "A função do objeto sonoro nas antigas culturas orientais: China e Índia". In: Albano de Lima, Sonia (org.) (2007: 37-80).

Talvez a maior semelhança [entre música chinesa e grega] esteja no conceito fundamentado nos poderes morais da música - tal como afirmava Khung Fu-Tzu, o sábio Confúcio, contemporâneo...

A influência da música chinesa e também da japonesa pôde ser observada na música americana pré-colombiana, em suas formas e escalas, o que se explica talvez pelas migrações de tribos asiáticas e esquimós através do estreito de Bering, em tempos remotos.

O *músico africano de origem não-árabe* peculiarizava-se pelo que apresentava de complexos padrões rítmicos, embora sua música não tenha nos deixado mostras de equivalente desenvolvimento em outros constituintes como a melodia e a harmonia.

O *músico da Índia* acreditava que sua arte estivesse diretamente ligada ao processo fundamental da vida humana, do que decorria uma produção musical essencialmente religiosa.

Ele baseava-se não nas notas musicais, mas num sistema de tons e semitons; em vez de empregar notas, o compositor seguia uma complicada série de fórmulas chamadas *ragas*, que lhe permitia a escolha entre certas notas, o que exigia, porém, a omissão de outras. A vina é o instrumento indiano mais antigo, tendo sido mencionado em um livro sagrado com mais de 3.500 anos.

O músico indiano dedilhava, com suas longas unhas, as sete cordas principais da vina, cuja caixa de madeira era agregada a duas caixas de ressonância (cabaças normalmente), que ajudavam a amplificar o som.⁶

A seguir, veremos como a música assumiu um papel central nas diversas atividades diárias das grandes civilizações da Antiguidade, nomeadamente na Grécia, Roma e Egito.

O homem da Grécia antiga começou a elaborar uma certa teoria musical por volta do século V a.C., embora sejam reduzidas as peças musicais que restam desse período.

A reconhecida função educativa e formadora de caráter da música a faziam figurar, ao lado da astronomia, da aritmética e da geometria no chamado "*Quadrivium, a mais alta divisão das sete artes liberais*"⁷, um elenco das disciplinas matemáticas fundamentais para o ensino do jovem grego.

A representação musical era feita com letras do alfabeto, formando "tetracordes", uma elementar escala na sucessão de quatro sons. Combinando esses *tetracordes* de várias maneiras, o músico grego criou grupos de notas chamados *modos*.

⁶ Cf. Grimshaw, 1998: 14.

⁷ Cf. Fonterrada, Marisa Trench de Oliveira (2005: 23).

Os modos gregos corresponderiam às atuais tonalidades, sendo os predecessores das escalas diatônicas maiores e menores. Na teoria, desde Pitágoras (grego do século VI a.C., o inventor da acústica), por meio de uma caixa ressonadora, o monocórdio, fixou-se a relação proporcional entre os sons, tendo-se chegado à série dos sons harmônicos, além de outros avanços musicais.

O músico grego deixou para a posteridade uma variabilidade enorme de caminhos para o estudo da música.

São eles: (i) um primeiro que a concebe como o *princípio construtor do mundo*, como o era para Heráclito, Empédocles, Philolaos, Archytas e Platão; (ii) ou seguindo o *empirismo musical* de Aristóteles; (iii) ou o *cepticismo musical*, de Philodemo de Gadara; e (iv) ou o *misticismo musical*, de Philo de Alexandria, Plutarco, Plotin, Aristides Quintilianus e Claudios Ptolemaios.

O músico grego tomava o ritmo como um dos componentes da música a ser mais enriquecido, visando a promovê-lo como elemento de ligação direta entre as diferentes modalidades de arte: a poesia lírica, a dança, os hinos, sendo o compositor grego a um só tempo poeta, dançarino e cantor.

Todas as músicas gregas apresentavam texto verbal e sonoro, estruturas melódicas, desenvolvimento cênico ou expressão coreográfica, sendo reservada, então, como função do ritmo a de relacionar tais linguagens. Segundo Iazetta (2005: 45)⁸,

Essas relações aparecem já naquilo que durante a Antiguidade era chamado musiké, a arte das musas, nove divindades que inspiravam as ciências e as artes... Na Grécia antiga, onde se encontra o embrião da música ocidental, a atividade musical era considerada essencialmente parte de um contexto intermídia (...)

Ainda que essa posição junto a outras formas artísticas enriquecesse a música pela interação dentre os gêneros, trazia-lhe consequência: a de mantê-la submetida à poesia lírica, cf. ratifica esse fato os dizeres seguintes:

A música feita pelos gregos (...) teve sobretudo a função de conotar o texto em relação ao "gênero" poético, à destinação e à ocasião da performance: Píndaro, quando ao começo da Olimpíada II chama aos hinos de "senhores da cítara" , quer significar a sujeição da música à poesia. (cf. Cosmotti, 1977: 13, apud: Iazetta, 2005: 46).

⁸ Iazzetta, Fernando. "Representação e referencialidade na linguagem musical". In: Albano de Lima, Sonia (org.) (Musa, 2005: 45-63).

O órgão grego, inventado em 300 a.C., usava a força motriz da água para que o ar entrasse nos tubos, com o som das notas variável dependendo da largura e da altura desses tubos. Falando em órgão, pode-se dizer que sua mudança através dos tempos esteve mais em termos de sua dimensão, haja vista que o maior instrumento construído até hoje foi o órgão *Auditorium*, em Atlantic City, Nova Jersey, EUA, finalizado em 1930, com 33.112 tubos, em medidas que variam entre 4,7mm e 19,5 metros, operados por 1.477 registros.⁹

O vento é outra força-motriz, além da água no passado e a eletricidade e a energia fotótica no presente, a instrumentos como por exemplo, as harpas eólicas (< *Éolo*, 'deus dos ventos grego'). Estas foram muito populares durante o século XIX, na Europa Central, consistindo de uma caixa estreita com cerca de um metro de comprimento e doze cordas, de mesmo comprimento e espessuras diferentes. Quando deixada ao ar livre, o vento passava pelas cordas e produzia sons misteriosos. Outro exemplo são os sinos de vento populares na China e no Japão até hoje que, quando tocados pela brisa, produzem um som relaxante.¹⁰

O *romano da Antiguidade*, por sua vez, valeu-se das teorias e técnicas artísticas gregas, inclusive a literatura e a música;

⁹ Cf. Grimshaw, 1998: 14

¹⁰ Cf. Grimshaw, 1998: 15.

dessa forma, não deixa de ser especular a relação havida entre a música romana e a grega, mas no sentido de original para espelho. Não sem razão, o epíteto "greco-romano", ao se fazer referência à contribuição clássica dos sucessivos universos artísticos: do universo-mãe grego ao universo-reflexo dos romanos. A esse respeito, uma citação que reforça essa próspera ascendência: *"...era na Grécia, dominada militarmente, que os jovens romanos iam completar sua educação, como hoje, vamos fazer o mesmo na Europa e nos Estados Unidos"*.¹¹

Uma das novidades trazidas pelo homem romano foi o aperfeiçoamento de um instrumento, o trompete reto, a que chamou de "tuba". Também não deixou de fazer uso do "hydraulis", órgão cujo fluxo constante de ar nos tubos era mantido por meio de pressão d'água, tal como o inventara a civilização egípcia.

A contribuição maior à música dada pelo músico da Antiguidade foi a organização dos sons em escalas e o desenvolvimento de *"formas e fórmulas especificamente sonoras de realizar a música"*, com uma produção *"tão perfeita e bem organizada como a estatuária ou a poesia"*, conforme sumariza Mário de Andrade (1944: 25).

¹¹ Leminsky, Paulo. "Latim com gosto de vinho tinto". *Anseios Crípticos* 2. Curitiba: Criar Edições, 2001: 12.

O *homem da Idade Média* viveu no séc. V d.C., no período iniciado por volta da queda do Império Romano do Ocidente (476 a.C.) e que perdurou até o século XV (1450).

Durante cerca de dez séculos, o Cristianismo imperou com a Igreja Católica assumindo um papel de domínio na Europa, impondo regras culturais, sociais e políticas a toda a Europa, ditando o destino das artes, da literatura e da produção musical daquele período.

Passaram a ser os monges que, nos mosteiros, iriam desenvolver a escrita e a teoria musical.

Dessa forma, a Igreja impôs regras tais como: (i) a concepção de música seria a dos doutores da Igreja: Clemente de Alexandria, João Crisóstomo, Jerônimo, Ambrósio e Agostinho; (ii) a concepção de música deveria ser direcionada sobretudo por um neo-pitagorismo, ou seja, recuperando o pitagorismo, "*...o princípio norteador da estética musical da Antiguidade até próximo o Iluminismo*";¹² e o platonismo, como o de Boécio (cuja subdivisão da música em três distintos gêneros: mundana, humana e dos instrumentos, perdurou até por toda esta Idade Média, indo até o Renascimento); além da música da *Scholia Enchiriadis*, de J. Scotus Erigena, um manuscrito guardado na Biblioteca Nacional de Paris, de Hugo de St. Victor e de Dante Alighieri;

¹² Cf. Albano de Lima (2007: 10).

(iii) a concepção do mundo seria de natureza mais aristotélica, com Cotto, Albertus Magnus, Tomás de Aquino, João de Grocheo e Roger Bacon.

São os cânticos litúrgicos vocais e de transmissão oral que fizeram parte do repertório mais usado na música da Idade Média.

Estes cantos litúrgicos variavam nas suas interpretações de acordo com a raça, a cultura, os ritos e os hábitos musicais dos diversos povos.¹³

Desse período medieval, a música “monofônica” (de uma única linha melódica), sacra ou profana - a música mais antiga a que temos acesso - foi a denominada de “cantochoão”, dentro de uma oitava com intervalos de um tom, com ritmos irregulares e sem a marcação de pulsação, com ritmos irregulares, sendo dependente da acentuação das próprias palavras em latim, e sem acompanhamento instrumental.¹⁴ Alguns cantos eram expressos de modo antifônico, isto é, os coros cantavam alternadamente, enquanto outros eram cantados no estilo de responsório, com as vozes do coro respondendo a um ou mais solistas.¹⁵

¹³ Cf. informações disponíveis em: http://www.citi.pt/ciberforma/claudia_lopes/pagina.html. Acesso em dezembro 2008.

¹⁴ *Apud*: Mário de Andrade (1947: 35).

¹⁵ Cf. informações disponíveis em: <http://www.artnet.com.br/pmotta/textos.htm#miraglia2>. Acesso em dezembro 2008.

Por volta do século VI d.C., a Igreja Cristã tornou elemento essencial para seus cultos o canto gregoriano,¹⁶ que fora criado antes do nascimento de Jesus Cristo.

O canto gregoriano era cantado nas sinagogas e países do Oriente Médio, cujo nome era uma homenagem ao Papa Gregório I (540-604), que compôs uma coleção de peças cantadas e as publicou em dois livros: *Antiphonarium* e *Graduale Romanum*.

Com o passar do tempo, acrescentaram-se outras vozes ao cantochão, criando-se as primeiras composições em estilo coral. O sistema de escalas era o dos modos gregos, que consistia em se começar uma escala por uma nota pura e subir nota por nota, não ocorrendo uma sequência determinada de tons e semitons, como na notação do sistema temperado.

No século IX d.C., foi quando começou a se desenvolver o *Organum*, um canto sacro diafônico em que ao cantor se reserva a melodia principal e ao coro o acompanhamento com intervalos de terças e quintas; com pausas, voltavam a se encontrar no uníssono ou em oitavas.

¹⁶ Segundo a "antropologia do ruído", proposta por Wisnik (1999), o canto gregoriano, ao negar o pulso e o colorido dos timbres, afasta o ruído/a percussão. Cf. Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. *Apud*: Hikiji, Rose Satiko Gitirana. [resenha]. In: *Revista Antropologia*, vol. 43, n.º 1. São Paulo: 2000. Cf. disponibilizado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100014&lng=en&nrm=isso. Acesso em janeiro 2009.

Essas também foram as primeiras músicas polifônicas com duas ou mais linhas melódicas, visando a refinar as obras. A rabeca foi o instrumento que apareceu por volta do século X d.C., e foi o primeiro violino com arco e um espigão de madeira ou ferro que o assentava no chão. Suas três cordas eram tocadas com um arco.

O primeiro violino europeu, usado na Idade Média, era pequeno, em forma de pera - uma variação do rebab, um instrumento árabe.¹⁷

Mas do *músico dos primeiros dez séculos d.C.*, que compunha ou executava a música profana ou popular, sabe-se muito pouco, segundo Mário de Andrade (1944: 60).

Somente alguns documentos restaram como o *Lamento à morte de Carlos Magno* e uma canção milicial de Módena (séc. IX). Compositores, caso de Notker Balbulus, utilizavam-se de melodias populares, que eram adaptadas aos tons da Igreja. O bardo era socialmente mais visível na Europa, dado que suas cantigas de estação influenciaram as festanças de primavera, usadas em maio e denominadas: as *maias*, *maierolles*, *maggiolatte*.

Do bardo, é que surge o tocador-cantador profissional do século XI, quando o órgão passa a ser o único instrumento musical admitido dentro das igrejas; foram desse século XI os Mistérios e os Cantos Litúrgicos, quando começa a ser praticada a diafonia, melodia em duas vozes.

¹⁷ Cf. Grimshaw, 1998: 17.

É também quando, pela primeira vez, o homem medieval apresenta uma forma de registro da música, antes cultivada apenas por transmissão oral: inventa a pauta musical que, por sugestão do monge italiano Guido d'Arezzo (995-1050) era de quatro linhas.

Nesse sistema de escrita usado até hoje no canto gregoriano, as letras F e C, do alfabeto latino eram colocadas no início da pauta para indicar que as notas ali escritas eram *fá* e *dó*, substituídas posteriormente: a primeira, pela clave de *sol*; depois, a clave de *fá* e, por último, a clave de *dó*.

Sistematizador genial e realista, o monge d'Arezzo fez com que a notação musical ganhasse clareza e precisão satisfatórias, a partir da partitura assim cifrada, cf. Albano de Lima (2007):

(...) as antigas fórmulas de subdivisão da música de Beócio começaram a ser substituídas por novas subdivisões de natureza essencialmente musicais. Abandonando a preocupação metafísica, a tarefa do teórico-musical desse período passou a ser de natureza mais musicóloga. (p. 28).

A utilização do sistema silábico de nomeação das notas, atribuído a esse monge, resultou de uma captura das letras de abertura de cada hemistíquio do hino ao padroeiro dos músicos, São João Batista, a seguir descrito:

Ut queant laxis (o *Ut*, sendo substituído, no decorrer do tempo, pelo *Do*).
Resonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum
Solve polluti
Labii reatum
Sancte Ioannes.

Surgiu o *discantus*, no século XII, um coro sacro com várias vozes: *cantus firmus* (tenor), *melismas* (ornamentos do tenor), *contratenor* (uma voz acima ou abaixo do tenor), *bassus* e *altus*. Estava aí o começo da polifonia. O *discantus* fez muito sucesso e foi chamado *Discantus Supremus*, o que deu origem ao soprano italiano.

Fora da Igreja surgiram vários estilos nesse período: - o *gimel* ou *cantus gemellus*, para duas vozes em intervalos de terças, superiores ou inferiores (que conhecemos hoje como dupla caipira); - o *falso bordone*, para três vozes, na Itália. O falso bordão ou falso baixo é cantado numa oitava superior (nota do baixo acima da primeira voz), na França chamado de falsobordão (*faux bourdon* < ingl., *faburden*).

Surgiu o *trovador*, nos sécs. XII-XIII, com intensa produção de obras em forma de canção dirigida à mulher. "*A frieza bárbara começa a ser substituída por um sentimento amoroso com o culto à mulher*", escreveu o maestro Edson Frederico.¹⁸

Trovador <fr., *trouver*, 'encontrar, no caso a mulher amada'; daí vem a denominação dos poetas-músicos surgidos em várias regiões do continente europeu, em um novo olhar sobre a mulher, tornando-a o centro das preocupações de amor.

Na França, esse cantor foi chamado de *trouvère*, no Norte, e de *troubadour* no Sul; na Espanha, trovador; na Inglaterra, o *minstrel*, que originou o *menestrel* em Portugal; na Alemanha ganhou o nome de *minnesinger*, o cantor do amor. O *tabulatur* fixava as regras que deveriam ser respeitadas pelos trovadores, sobre texto, melodia e forma de declamação.

Surgiu a notação quadrada, derivada da notação neumática, com as notas musicais escritas em quadrados e pontos. Alguns trovadores alcançaram grande fama: Perceval, o Rei Arthur, o da Távola Redonda; o Duque de Aquitânia; Ricardo Coração de Leão; e Cazzela, criador do madrigal monódico.

¹⁸ *Apud*: Schiller, José (maestro) "A grande música". Cf. web site: http://www.tvbrasil.org.br/agrandemusica/historia_musica/ars_antiqua.asp.

Era geralmente um nobre que tinha como acompanhante uma espécie de cantador de estrada, figura conhecida na Europa Continental mas considerada de uma classe social inferior, vivendo de ciganagens, de feitiçaria, crimes e doce música: era o chamado histrião, jogral, tocador de instrumentos populares como a viela (fiedel), a rabeca, o tambor basco, a flauta e a cornamusa.

Esses cantadores chegaram a montar escolas musicais chamadas de Escolas de Menestrias e se reuniam também em corporações musicais, defendendo os direitos dos indivíduos e da coletividade. Para tanto, elegiam um chefe a que, talvez por influência dos costumes ciganos, chamavam de o Rei dos Menestreis.

Ainda no século XII, um grupo de compositores da Escola de Notre Dame reelaboraram novas partituras de *Organum*.

A música antiga e a medieval tinham o propósito cerimonial de levar o executante ou o ouvinte a determinados estados de espírito. Já a música profana era sempre o acompanhamento de um espetáculo de teatro, ou declamação de poesia, ou seja, por meio de alguma interação com outra arte.

Em ambos os casos, existia uma ponte entre a música e uma intenção de relacioná-la à imagem religiosa, no caso da música sacra, e, na música profana, de uma interligação com as imagens de outras artes, já que servia de base ou reforço de uma outra linguagem.

Na Espanha, os Mistérios, Milagres e Autos saíram das igrejas e ganharam grande público. Similarmente, o Drama da Paixão, na Suíça; e o Christmas Carol's, o auto do nascimento de Cristo, na Inglaterra. O Mistério vira Oratório com a introdução da figura do narrador.

O Drama Profano (ou drama leigo) passa a alternar também partes recitadas com partes de canto. A Festa dos Loucos, uma paródia da missa ganhou repercussão nas feiras de toda a Europa, chegando a ser representada em algumas igrejas.

Os motetes, os rondós, os jogos, os *conductus*, as danças e canções medievais também contribuíram para o cenário da música dessa época medieval, que ficou conhecida como Arte Antiga (*Ars Antiqua*), um movimento iniciado no século XI.

Em Viena por volta de 1288, foi formada a Irmandade de São Nicolau, conhecida como a Organização dos Condes Músicos, durando mais de 500 anos. Foi quando surgiram instrumentos musicais como o cravo ou clavecin, a espineta, um tipo de cravo antecessor do piano, o clavicémbalo e o virginal, um pequeno cravo especialmente criado para monjas inglesas. O órgão ganhou um teclado para os pés e os grandes nomes da música continuaram sendo os de trovadores: Henrique VI, Wenceslau da Bohemia, Tannhauser, Frederico II.

Juntaram-se aos trovadores compositores como: Afonso, o Sábio, o autor das Cantigas de Santa Maria; Adam de la Halle, o autor de jogos, canções populares e dramas profanos como Robin et Marion, precursor da ópera. Perotin tornou-se o grande nome entre os compositores para órgão.

No início do século XIV, a arte dos cantores ainda é monódica e individual, mas no século XIV, em oposição, à *Ars Antiqua* surgiu a *Ars Nova*, termo extraído de um livro teórico de Filipe de Vitry, bispo e músico francês, que anunciou o emprego da polifonia.

Os cavaleiros, condes e reis, então, deixaram de cantar, passando os plebeus a serem os cantores. Na França, surgiram os *ministrilles* que acabavam se organizando em uma confraria que durou até 1789, quando a Revolução Francesa acabou com seus privilégios. Da confraria, resultaram as patentes: ninguém cantava, a partir daí, sem ter uma patente ou sem arcar com o pagamento da licença de músicas registradas na Confraria.

Na Alemanha, os cantores do amor foram substituídos pelos *meistersingers*, os mestres cantores e eles também se organizaram em um sindicato, adotando tal sistema de patentes, sistema implantado também na Suíça.

A variedade rítmica, a fusão dos processos de cantar paralelísticos e em movimento contrário, a elevação do número de vozes na polifonia criando o quarteto coral, fixaram os princípios estéticos mais importantes da simultaneidade melódica com a chamada Escola de Paris, o início da escola franco-flamenga e a *Ars Nova*.

O século XIV representa também na música a primeira fusão da polifonia erudita com a música profana. Profundamente influenciada pelos trovadores e pela arte popular, a polifonia católica sofre um período de obscuridade mas é quando surge a forma mais completa de missa.

No século XV, surge a arte mensurável, a *Ars Mensurabilis*, quando a polifonia alcança seu auge. Ao contrário do Canto Gregoriano, em uníssono, com as notas todas com idêntica duração, a melodia e o renascimento do ritmo geraram a necessidade de mensurar a duração das notas na partitura.

Em Zurique, no ano de 1410, os músicos foram proibidos de usar calças, a indumentária que estava em moda, justo para não serem confundidos com os "verdadeiros burgueses suíços". Mas a música continuava sendo a maior diversão da burguesia.

Os ouvidos, acostumados agora à polifonia, não aceitavam mais a música sacra, surgindo então o contraponto, a fuga, o cânon.

Na França, cria-se o Baile Cômico do Reinado, que antecedeu o balé e também um antecessor da ópera. "*A Escola de Paris já sistematizava as primeiras formas de composição polifônica*", escreveu Mário de Andrade.

Do *Brevis Motus Cantilenae* da Igreja, surgiram os *motus* (modos) e os *motetes*, a três vozes, em contraponto cada uma com um ritmo e um texto diferente, escritos para coro à cappella (sem acompanhamento instrumental), nascendo daí o Madrigal da Renascença. No *conducto*, o canto-firme não era mais tirado do gregoriano mas de um canto popular ou de invenção do compositor. No *rondó*, a mesma melodia era repetida por todas as vozes, cada voz atacando a melodia por sua vez.

Foi chamado de cânone este último processo de compor, que se tornou a norma principal da composição polifônica.

Surgiu, então, o trombone de vara com o nome de *sacabuche*. E por volta de 1425 começaram a ser formadas as orquestras. A Orquestra Municipal de Berna formada em 1426, era constituída de um órgão, três flautas, dois clarinetes e um cantor.

O músico da *Arte Nova* (século XIV), dessa forma, trouxe consigo algumas mudanças significativas na música, tais como uma maior expressividade e flexibilidade no ritmo, na harmonia e nos contrapontos;

enfim, "*contribuiu para a libertação semântica do fenômeno sonoro*", cf. o afirma Albano de Lima (2007: 28):

No século XIV, iniciam-se as preocupações com o "belo musical". Ainda que o conceito tivesse um caráter metafísico-matemático devido à ligação profunda com a harmonia universal, ele assume um colorido bem mais terreno. Aspectos psicológicos são agregados à noção de sensibilidade auditiva e a música transforma-se numa ciência em que o fenômeno sonoro assume uma dimensão bem mais subjetiva. Anteriormente, as definições de consonância e dissonância estavam expressas por ordens numéricas, agora elas adquirem uma conotação psicológica de prazer ou desprazer em relação ao ouvido.

Um dos primeiros grandes nomes em música dessa fase de que se tem conhecimento foi o do francês Guillaume Machaut (1300-1377), o músico que compôs toda uma missa com arranjos polifônicos.

Johannes Tinctoris é outro teórico que, interessado na música dos instrumentos, elaborou novas concepções de melodia e harmonia que se pautavam antes nos efeitos da música sobre o sujeito que no aspecto metafísico dominante até essa época.

Além dos citados Guido D'Arezzo (995-1050); Perotin e Leonen (séc.XII, da Escola de Notre Dame); e Guillaume de Machaut (1300-1377, foram compositores do período medieval, dentre outros:

Philippe de Vitry (1290-1361); John Dunstable (1385-1453); incluindo-se ainda os franceses Guillaume Dufay (missas, motetes e canções profanas) e Desprès (música sacra).

Além desses, o espanhol Ensina (mistérios e farsas) e o alemão Hans Sachs (poeta e sapateiro, criador das popularíssimas músicas carnavalescas). Johannes Ockeghem (o mais importante compositor da segunda geração da escola franco-flamenga, na segunda metade do séc. XV). Com o fim do século XIV terminou a Idade Média.¹⁹

Sumarizando a mudança na música trazida pelo homem medieval, o chamado "empirismo musical" que coincidia com a entrada do Renascimento, podemos reproduzir os dizeres de Albano de Lima (2007: 25):

Alguns estudiosos ainda viram a música como um caminho para a ascensão mística; outros, no entanto, a estudaram como um som corpóreo, ou objeto de prazer sensível capaz de imitar as paixões humanas. Houve uma progressiva mundanização musical em detrimento de sua relevância religiosa. Aos poucos, os contextos eminentemente musicais foram priorizados em relação aos de natureza teológica... Importantes aspectos estéticos foram objetos de análise pelos teóricos, entre eles: a concepção matemática do belo, a metafísica estética da luz, a psicologia da visão e a noção de forma como esplendor e causa de prazer... Esses temas chegaram até o século XIII, ora em forma de soluções, ora em forma de problemas (Eco, 1989: 40).

¹⁹ Conteúdos sistematizados pelo que também está em: <http://www.artnet.com.br/pmotta/textos.htm#miraglia2>. Acesso em dezembro 2008.

A partir da Renascença, abriu-se a possibilidade de desenvolvimento de uma teoria musical que se poderia dizer de estatuto autônomo, embora isso só se completasse na modernidade. A música foi-se desvinculando da função puramente cosmológica, passando a preocupar-se a partir de então com o universo técnico-musical, conforme o ratifica Albano de Lima (2007: 29):

"...o prazer auditivo toma sentido novo e passa a ser encarado como objeto e finalidade principal do estudo musical sem qualquer conotação moralista ou teológica. A música segue dois caminhos distintos: um de natureza psicológica e, outro, que envolve a teoria da harmonia, representada por um racionalismo de cunho naturalista.

O homem renascentista é aquele que, no período de 1451 a 1660 aproximadamente, desenvolveu uma nova modalidade de música...

A música renascentista passa a dizer de um mundo em constante mutação, não mais atrelado ao plano divino, nem dominado pelos valores da igreja. Esta se tornou mais flexível, permitindo uma troca maior entre as modalidades sacra e profana.

Um mundo que a partir desse período vai ser "*de indivíduos particulares vivendo experiências particulares, em épocas e lugares particulares, desgarrados da ordem da natureza*"²⁰, justamente pelo deslocamento trazido pelas grandes conquistas na ciência, na astronomia, explorações e pelas descobertas marítimas por Vasco da Gama, Colombo, Cabral e outros exploradores de novos continentes.

O artista renascentista pretendia compor uma música mais universal, buscando distanciar-se das práticas da igreja em favor de uma sonoridade polifônica possibilitada pela variação melódica. Assim, o músico renascentista criou os maiores tesouros musicais compostos especialmente para a igreja, de caráter vocal, num estilo descrito como polifônico coral ou policoral, comumente cantado *à cappella*, sem acompanhamento de instrumentos, com várias melodias tocadas ou cantadas ao mesmo tempo. Até o início do século XVI, utilizavam-se dos instrumentos apenas como mero acompanhamento do canto.

Assim, o músico renascentista passa a criar cada vez mais músicas profanas ainda vocais: a frótttola, o lied alemão, o villancico, e o madrigal italiano.

Na Basílica de São Marcos, em Veneza, havia dois grandes órgãos e duas galerias para coro, situadas em ambos os lados do edifício.

²⁰ Kehl, Maria Rita. *Sobre ética e psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002: 52-3.

Tal disposição instrumental trouxera ao compositor a idéia de adaptar as peças para mais de um coro, criando assim as chamadas policorais, quando uma voz vinda da esquerda era respondida pelo coro da direita e vice-versa. Algumas das peças mais impressionantes foram as de Giovanni Gabrielli (1555-1612), que escreveu corais para dois, três ou até mais grupos.

Madrigais eram uma forma de composição com uma música para cada frase do texto, usando o contraponto e a imitação, e escritos na língua do próprio compositor, em vez do latim. Canções populares escritas para várias vozes, os madrigais poderiam ser cantados por duas, três ou quatro vozes; de grande sucesso na Inglaterra do século XVI, passaram a ser cantados nos lares de todas as famílias apaixonadas por música, consagrando-se Thomas Weelkes como um dos maiores compositores do madrigal elisabetano.

Os madrigais foram divididos em três tipos: o tradicional, no qual a maior característica era a ausência de refrão, uma música contrapontística e com amplo uso da imitação; o *balé* que consistia em concomitantemente articular dança e canto, com variedade de acordes e presença de refrão; e o *ayre*, em que todas as partes eram executadas por vozes, ora com, ora sem acompanhamento.

Contudo, durante o século XVI, o compositor renascentista passou a ter cada vez mais interesse em escrever música não mais para vozes, mas tendo em vista os próprios instrumentos. Em muitos lares, além de flautas, alaúdes e violas, havia também um instrumento de teclado, que podia ser um pequeno órgão, clavicórdio ou virginal; para este último, peças eram escritas pela maior parte dos compositores. Foi quando o músico renascentista criou os primeiros álbuns de música destinados aos instrumentos de teclado. Voltou-se também para a valorização de instrumentos como as charamelas, as flautas e alguns tipos de cornetos medievais e cromornes, aperfeiçoando também o alaúde. Promoveu, então, a fusão da música profana e erudita, em uma miscigenação de valores dramáticos com estados de espírito. O violino propriamente dito, preso entre o pescoço e o queixo, com suas quatro cordas vibrando sob a ação do arco feito com crina de cavalo, surgiu neste século XVI.

No século XVI é quando também se dá a impressão das primeiras partituras musicais, quando palavra e música se divorciaram, enfim.

Foram compositores renascentistas, dentre outros: William Byrd (1539-1623); Josquin des Prés (1440-1521); Palestrina (1525-1594); Giovanni, Gabriel (1555-1612); Cláudio Monteverdi (1567-1643) e Tomás Luis de Victoria (1548-1611) e Gioseffo Zarlino (1517).

No Brasil colonial, podemos verificar qual foi o papel da música, trazida por Padre Manoel da Nóbrega, sobre os indígenas: a alegação era a de seria para catequizá-los, ou seja, o de disseminar a palavra de Cristo entre pagãos. Isso tinha sido experimentado anteriormente na Índia, quando os missionários conheceram os efeitos exercidos sobre o gentio. Mas na verdade, os missionários jesuitas logo perceberam na música um meio eficaz de sedução, de submissão dos indígenas; preocupavam-se, enfim, com a função a que se propunham de fato, a "civilizadora", com a mediação da linguagem da música: pretendiam a conversão dos indígenas para habilitá-los aos ofícios da terra e mecânicos, modificação de seus hábitos considerados nocivos, como o nomadismo, a antropofagia e a poligamia e torná-los seus guerreiros (na condição de índios aldeados) contra outros inimigos indígenas (o gentio bravio) e mesmo europeus.

Apesar das restrições à música expressas nos documentos da Companhia de Jesus (fundada por Inácio de Loyola em 1540), relatos sobre o uso do canto e de instrumentos em cerimônias religiosas e eventos profanos com participação indígena, no Brasil, são extremamente frequentes na documentação do período, desde a chegada desses missionários em 1549 até sua expulsão em 1759.

A introdução de elementos musicais europeus pelos jesuitas nas aldeias indígenas influenciou aspectos da formação das culturas regionais brasileiras e de identidades culturais regionais que se mantêm até hoje.

Têm-se registros de que, por exemplo, o repertório dos jesuitas incluía a música uniforme do cantochão, alguns gêneros da música renascentista, sobretudo portuguesa, e o “canto de órgão”, uma música polifônica, puramente vocal ou envolvendo alguns instrumentos, sendo figural, mensural e multiforme, e não associada ao instrumento órgão.

Os jesuitas incorporaram por procedimento estratégico, no início da colonização, os instrumentos dos próprios indígenas, tendo também introduzidos outros para a liturgia católica.

Por ocasião de sua expulsão do Brasil, havia uma grande variedade de instrumentos que eram usados pelos jesuitas portugueses como os seguintes: cravo, charamela, flauta, harpa, manicórdio, oboé, órgão, rabeca, rabecão, sacabuxa, baixão e viola. Questões políticas e nacionais fizeram com que a atuação de jesuitas espanhóis divergisse daquela dos portugueses.

Tanto é que, a esses instrumentos citados, alguns outros foram introduzidos pelos jesuitas espanhóis: bandurra, clarim, corneta, espineta, fagote, fagotillo, flauta, guitarra, harpa, lira, trompa, vihuela e tímpano.

Ainda que os documentos desse período apresentassem características gerais, não permitiram que se evidenciassem aspectos mais detalhados dessa atuação musical junto aos indígenas, como por exemplo, descobrir: - qual a origem das partituras; - qual era o repertório e quem eram os compositores; - como era o ensino da música fora das aldeias, nos colégios e seminários, uma prática musical realizada geralmente por externos (membros de outras ordens, músicos contratados ou estudantes seminaristas) e em determinadas ocasiões.²¹

No período renascentista, surge o *músico barroco no século 17*, cujo trabalho vigorou por todo o século 18, de 1601 a 1750, com uma música de conteúdo dramático e muito elaborado. No Barroco é quando se deu a mesma importância à música instrumental e à vocal.

A passagem do mundo modal ao tonal é apresentada pelo teórico da música, Wisnik (1999) como o momento da resolução do problema do *trítono* e também da transição do feudalismo ao capitalismo.

Segundo esse autor, o campo tonal, situado entre o desenvolvimento da polifonia medieval e o atonalismo, correspondeu ao que conhecemos como a música "erudita" européia, classificada em períodos iniciados pelo barroco, sucedido pelo clássico e romântico.

²¹ Baseei-me para os fundamentos da música no Brasil Colonial em: Holler, Marcos Tadeu. "Uma história de cantares de Sion na terra dos brasis: a música na atuação dos jesuitas na América Portuguesa (1549-1759). Tese (doutorado). Campinas, SP: Unicamp, Instituto de Artes, 2006. Disponível em: <http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000382848>. Acesso em dezembro 2008.

Diferenciava-se da música modal quanto ao pulso (que é constante, métrico, em oposição aos contratempos do campo modal) e à utilização da tônica, que abandona a posição fixa e ganha movimento, através de modulações.

Compreender a "resolução do *trítono*" significou percorrer o desenvolvimento da harmonia, a "dimensão 'vertical' no seio das múltiplas horizontalidades melódicas" (1999: 118). Tal trajeto seria efetuado partindo-se da música polifônica do século IX e chegando a Bach, dez séculos depois. Talvez aqui esteja um dos terrenos mais árduos para os "não-músicos". No entanto, o esforço para percorrê-lo ilumina a compreensão musical de forma única, pouco difundida inclusive entre estudantes de música, que dominam a linguagem (sabem até solfejar o *trítono*) sem conhecer sua história e implicações.

O músico barroco primou por caracterizar sua arte pelo excesso de ornamentos e detalhes, tal qual o era o estilo da arquitetura e da arte do século XVII.

Barroco é termo possivelmente de origem portuguesa, significando 'pérola ou jóia de formato irregular', termo que mais tarde passou a ser empregado pelos músicos para indicar o período da história da música que vai do aparecimento da ópera e do oratório até a morte de Bach. Era a música do barroco exuberante, de ritmo energético, com frases melódicas longas e muito bem organizadas.

Nesse contexto, os compositores faziam uso de um contraponto com grandes contrastes tímbricos.²² O sistema medieval de *modos* deixou de ter sua vez, com o compositor aderindo de uma vez por todas ao sustenido e ao bemol nas notas, desenvolvendo, assim, o sistema tonal maior-menor, básico a toda a constituição da harmonia nos dois séculos seguintes.

O músico barroco promoveu, dessa forma, um grande avanço no campo da música, ao criar novas formas musicais na modalidade estritamente instrumental, representadas pelas fugas, suites, concertos, sonatas, oratórios e óperas.

Na França, os principais compositores de ópera foram Jean-Baptiste Lully, originalmente Giovanni Battista Lulli (1632-87), o contratado de Luis XIV, e Jean-Philippe Rameau (1683-1764). Na Itália, Antonio Vivaldi (1678-1741); e, na Inglaterra, Georg Friedrich Handel (1685-1759) que chegaram ao auge com suas obras barrocas, com o último dedicando-se ainda ao gênero dos oratórios. Na Alemanha, Johann Sebastian Bach (1685-1750) torna-se o maior representante da música barroca.

²² Cf. informações disponíveis em: http://www.citi.pt/ciberforma/claudia_lopes/pagina.html. Acesso em dezembro 2008.

Em termos de instrumentos musicais, pode-se verificar que o baixo contínuo se tornou bastante aprazível para os ouvidos do compositor da época, que marcou a música barroca a partir do equilíbrio encontrado na polifonia, não mais um exagero sem propósito como em alguns casos da música renascentista. O violino foi outro instrumento que também se firmou devido ao avanço de sua construção, aperfeiçoando, conseqüentemente, a execução. Similarmente, os instrumentos de tecla, nomeadamente o cravo que se tornou instrumento-solista, não apenas acompanhante. Deu-se também um aperfeiçoamento técnico dos músicos, assim como um maior acesso à música por parte do público em geral. A *suite*, um dos gêneros do período, caracterizou-se como a sucessão de diferentes peças musicais com andamentos de dança.

O balê e a ópera, formas musicais orquestrais e vocais, surgiram e se desenvolveram com grande autonomia nesse período. Expoente na arte da ópera e talvez seu precursor foi Cláudio Monteverdi (1567-1643), que trouxe outro avanço à música barroca:

- o da orquestra em que acentuava, em suas composições a ela destinada, o impacto dramático de uma história, quando cerca de quarenta instrumentos geravam, de par a uma maior riqueza cromática, frequentes dissonâncias estratégicas, a fim de criar um cenário que provocasse grande comoção na plateia.

Vão tornar-se a base dos grandes desenvolvimentos musicais dos séculos XVIII e XIX, as virtuosidades separadas das vozes e dos instrumentos.

Falar em *música clássica* (< lat. *classicus*, "cidadão da mais alta classe"), para muitos estudiosos ou puristas da música, é referir Hayden (1732-1809); W.A.Mozart (1756-1791), e Van Beethoven (1770-1827), pelo seus poderes sinfônicos sobre a arte musical, o que se traduziria em um domínio sobre a vida.

Não se computaram, entretanto, como clássicas as produções de outros compositores, Johann Sebastian Bach (1685-1750) e Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741), por exemplo, que estariam dentro daquilo a que chamam de estilo barroco tardio. Frédéric Chopin (1810-1849), por sua vez, foi classificado no período romântico.

Sob esse ponto de vista, música clássica ganha um sentido preciso: a da excelência musical, composta entre 1750/1751 e 1827. No caso de uma generalização, recomenda-se que se diga música erudita.

O estilo clássico se caracterizava como suave, cortês, uma forma mais simples ou leve de música, executada de forma moderada e equilibrada, com ênfase na melodia com acompanhamento de acordes. As frases melódicas eram curtas, claras, bem definidas, sentindo-se o início, o meio e o fim de cada uma.

Apresentava também uma maior variação em relação à dinâmica das obras musicais, surgindo o *sforzatto*, o *crescendo* e *diminuendo*, com a sonoridade bastante tonal, resultante de todas essas características.

O músico clássico priorizava a música instrumental, deixando em segundo plano a vocal, com uma preocupação, nas obras, quase que unicamente estética, guiando-se por um ideal platônico de beleza.

Novidade da época clássica foi a invenção de Bartolomeo Cristofori (1655-1731) que, em Florença em 1709, apresentou o *gravicembalo col Piano e col Forte* (cravo com piano e com forte) ou, mais simplesmente, piano. De início, o piano surgiu em modelos ainda precários; por volta de 1726, porém, os pianos de Cristofori estavam já bastante desenvolvidos, mas ainda não sofrendo grandes alterações até final do século XVIII.

Este novo instrumento não teve aceitação generalizada até Mozart (1756-1791) tocar esse instrumento e escrever composições especialmente para ele.

Wisnik (1999) vai acompanhar a reflexão sobre a música tonal, que também percorre as obras de Beethoven (1770-1827); Chopin (1810-49); Mahler (1860-1911) e Wagner (1813-83). Wisnik mergulha na música do século XX, mais especificamente, no sistema dodecafônico desenvolvido por volta de 1923, por Schoenberg (1874-1951).

Para Wisnik (1999), a música do austríaco Schoenberg é a antítese do sistema tonal, uma vez que rejeita seu "princípio", o movimento cadencial de tensão e repouso.

O compositor clássico (como o alemão Beethoven (1770-1827), e mais tarde o húngaro Liszt (1811-86)), a partir de 1770, passou a investir na música para piano, deixando de valorizar a composição para canto, o que deu ao piano uma expansão muito rápida. Essa escrita de compositores vai obrigar a certas alterações e mudanças na construção do instrumento. Assim, no final do século XVIII, o cravo já fora definitivamente substituído pelo piano, justamente porque, enquanto as cordas do cravo eram tangidas por bicos de penas, o piano tinha suas cordas percutidas por martelos, cuja dinâmica poderia ser variada de acordo com a pressão dos dedos do executante.

Essa mudança técnica dava ao piano grande poder de expressão e abria uma série de possibilidades novas.

O avanço técnico dos instrumentos fizeram com que alguns caíssem em desuso, caso do citado cravo, além da viola da gamba. Os primeiros alaúdes, que datavam de cerca de 4.000 anos, e que tiveram grande popularidade na Europa nos séculos XVII e XVIII.

Por ser instrumento de 26 cordas com um braço curto preso a uma caixa oca, o alaúde era difícil de ser tocado, caindo também em desuso.

Tal desuso do alaude se deu no final do século XVIII, embora de seu design em forma de pera resulte a forma dos violões e violoncelos atuais.²³

Houve uma valorização maior dos instrumentos de sopro, garantindo uma peculiaridade e um tom de novidade para os resultados sonoros. A *clarineta*, deve-se sua invenção, por volta do início do século XVIII, a Johann Denner (1655-1707), um artesão de instrumentos alemão, e continuou até hoje similar à inventada, embora tenha sido alargada para o som ficar mais alto; de início, só foi usada nas bandas militares.

Também nesse período, o fabricante de instrumentos alemão Theobald Boehm (1793-1881), inventou as chaves da *flauta*, formato que permanece inalterado até o presente. O *saxofone* foi criado em 1846 pelo inventor belga Adolphe Sax (1814-94).

Também a orquestra tomou maiores proporções ao mesmo tempo que diversificou seus instrumentos. Desenvolveram-se grandes gêneros instrumentais como a *sonata* < v.lat. *sonare*, 'soar', que é uma obra em três ou quatro movimentos para piano ou dois instrumentos. E em "sinfonia", o que significa soar em conjunto, criar uma espécie de sonata para orquestra, dividindo-se a *sinfonia* clássica em quatro movimentos: rápido, lento, minueto e muito rápido.

²³ Cf. Grimshaw, 1998: 16.

Sonata para piano em si menor, de Franz Liszt (1811-1886) foi um grande exemplo desse gênero musical. Criou-se o *concerto*, outra forma de composição para um instrumento solista contra a massa orquestral, com três movimentos: rápido, lento, rápido. O *oratório* era a música dramática baseada em tema religioso, a partir de histórias bíblicas, com cantores solistas, coro e orquestra. George Frideric Handel (1685-1759), com seu *O Messias* (1742), é exemplar da forma musical *oratório*, onde ele conta a história de Cristo.

Outros autores de *oratórios* foram o austríaco Joseph Haydn (1732-1809) que compôs *A Criação* e o compositor e organista alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750) que compôs *Oratório de Natal*.

Além dos citados, outros compositores clássicos foram: P. E. Bach (1714-1788); Gluck (1714-1787); o alemão Felix Mendelssohn (1809-1847), com sua *Sinfonia n.º 4*; sua obra *Abertura Hebrides* (1832) foi inspirada na paisagem agreste das Ilhas Escocesas. Joaquim A. de Mesquita (1746-1805); Padre José Maurício N. Garcia (1767-1830); Antonio Soler Ramos (1729-1783); Muzio Clemente (1729-1783) foram outros compositores clássicos.

Contudo, a posição do músico clássico não era das melhores em sua época. A serviço da alta nobreza a quem fornecia o que de melhor fizesse em música, seguindo as tradições musicais, como *background* a jantares e conversas, era o músico clássico obrigado a juntar-se em seguida aos demais empregados da casa para alimentar-se na cozinha. Sua imaginação criativa não era bem-vinda se representasse a quebra das estruturas tradicionais.

Enquanto Haydn, por exemplo, tornava-se um dos clássicos que aceitava essa posição, assim cumprindo suas obrigações, Mozart recusou-se a aceitar tais limites, pagando um preço alto pela obstinação em se manter fiel a seus princípios: as cortes relegaram-no ao esquecimento, deixando-o morrer como muito pobre aos 35 anos. Beethoven foi o primeiro a decidir que não devia obrigações a seus contratantes e exigiu ser respeitado como artista. Nascia, assim, com Beethoven, o pensamento romântico de liberdade criativa.

Segundo MacLuhan (1969: 314),

"nos tempos de Napoleão e de Lorde Byron, a valsa era uma forma nova e foi saudada como realização bárbara do sonho rousseauiano do nobre selvagem. A dança coral e impessoal do antigo padrão cortês foi abandonada quando os valsistas se enlaçaram no salão. A valsa é precisa, mecânica e militar, como a sua história revela... os valsistas eram iguais e uniformes, com movimentos livres em qualquer parte do salão (...)"

O compositor romântico situou-se no período entre 1811 e 1900.

Enquanto o compositor clássico objetivava atingir o equilíbrio entre a estrutura formal e a expressividade, o romântico propunha justamente o contrário: maior liberdade da estrutura da forma e de concepção musical, valorizando a intensidade e o vigor da emoção, revelando os pensamentos e sentimentos mais profundos, especialmente suas dores.

Até o séc. XIX, a maior parte da música era de influência germânica, a partir dos estilos musicais muito sólidos estabelecidos por Haydn, Mozart e Beethoven, sendo este último o primeiro a dar passos decisivos para o romantismo.

Compositores de outros países buscavam de certa maneira se libertar da estética vigente e lançar uma nova, com referências de seu país, numa concepção de música agora ligada ao *nacionalismo*.

Alterações políticas e sociais provocadas pela revolução francesa de 1789 fizeram surgir sentimentos nacionalistas, de onde derivou o interesse pela música folclórica.

O lugar no qual a música nacionalista ocorreu com mais veemência foi na Rússia, representada pelo grupo nacionalista chamado *Grupo dos Cinco*: Mily Alexeyevich Balakirev (1837-1910); Aleksandr Porfirevich Borodin (1833-87); César Antonovitch Cui (1835-1918), Modest Mossorgsky (1839-81) e Nikolai Rimski-Korsakov (1844-1908), cujas obras carregavam lendas e histórias folclóricas de sua terra, diferentemente da música ocidental.

Na Boêmia, isso também apareceu nas obras dos compositores Bedrich Smetana (1824-48) e Antonín Leopold Dvořák (1841-1904), que se inspiraram na vida e lendas tchecas.

Temos também exemplos mais tardios, como os dos húngaros, representados por Bela Bartók (1881-1945) e Zoltan Kodály (1882-1967) que viajaram por sua terra natal, recolhendo cerca de 15.000 melodias que gravaram e as passaram para a notação musical.

Johann Strauss (1825-99), na sua valsa ao estilo vienense representa tipicamente a música nacionalista do século XIX. Outros foram Frédéric Chopin (1810-49); Robert Alexander Schumann (1810-56).

No Brasil, foram nossos maiores representantes da música nacionalista: Heitor Villa-Lobos (1887-1959); Alberto Nepomuceno (1864-1920); e Alexandre Levy (1864-92).

Antônio Carlos Gomes (1836-96), com o aperfeiçoamento do piano nesse período, para o qual todos os compositores românticos escreveram, dentre outros: Gustav Mahler (1860-1911); Moritz Moszkowski (1854-1925); Giuseppe Verdi (1813-1901); Sergei V.Rachmaninov (1873-1943); Louis Hector Berlioz (1803-1869); F.Schubert (1797-1828); F. Mendelssohn (1809-1847); F.Chopin (1810-1849); R.Schumann (1810-1856) e F.Liszt (1811-1886).

As óperas mais famosas até hoje são as românticas, tendo sido seus grandes compositores os italianos Giuseppe Fortunino Francesco Verdi (1813-1901); Gioachino Antonio Rossini (1792-1868). Na Alemanha, o compositor Wilhelm Richard Wagner (1813-83).

O compositor russo Pyotr Tchaikovsky (1840-93) escreveu a música para o balé *O Lago dos Cisnes* e a *Bela Adormecida*, reunindo, assim, música e dança no balé. Vê-se que a música reflete os movimentos e a ação que se desenrola no palco e ainda acompanha as produções modernas.

O músico romântico promoveu o florescimento principalmente do *Lied* < al., a ‘canção’ para piano e canto. O primeiro grande compositor de muitos *Lieder* foi Franz Peter Schubert (1797-1828).

O compositor romântico via de regra tinha grande interesse e afinidade por outras artes, relacionando-se estreitamente com escritores e pintores, que inspiraram muitas peças compostas nesse período. Dentre os muitos temas que exerceram enorme fascínio sobre os compositores românticos foram: as terras exóticas e o passado distante, os sonhos, a noite e o luar, os rios, os lagos e florestas, as tristezas do amor, lendas e contos de fadas, o misterioso, a magia, o sobrenatural.

As melodias eram apaixonadas, semelhantes às canções. As harmonias tornaram-se mais ricas, com maior emprego de dissonâncias.

Muito embora nesses compositores se vissem sonatas, sua preferência era para peças curtas e de forma mais livre como as valsas, as polonaises e as mazurcas, peças breves como o *romance*, a *canção sem palavras*, o *prelúdio*, o *noturno*, a *balada* e o *improviso*.

Outro tipo de composição foi o *Étude* (Estudo), que objetivava o aprimoramento técnico do instrumentista. Com efeito, durante esta época houve um grande avanço nesse sentido, favorecendo a figura do virtuose, o músico de concerto, que era dotado de uma extraordinária técnica.

Virtuosos como o violinista Paganini e o pianista Liszt eram admirados por plateias deslumbradas.

O compositor romântico, sob o desafio da habilidade técnica dos virtuosos, tornava os solos cada vez mais complexos. O concerto romântico empregava grandes orquestras, as quais cresciam não só em tamanho, como em abrangência, com a seção dos metais ganhando maior relevância. Na seção das madeiras, incluíram-se o flautim, o clarone, o corne inglês e o contrafagote, com os instrumentos mais variados de percussão. O violão surge também neste século com a forma clássica de uma caixa em forma de oito e seis cordas, sendo os primeiros originários do norte africano, descendendo provavelmente do "ud", que era tocado principalmente nos países árabes (Egito e Iraque).

A principal diferença entre o "ud" e os alaúdes europeus era que o "ud" apresenta dois orifícios sob o orifício maior, o principal. O russo tocava a balalaica, um alaúde triangular e achatado.

Shamisen, um alaúde japonês, tinha um braço longo e três cordas que passavam sobre a caixa quadrada, forrada com pele de gato ou cão.²⁴

A música no século XIX era dividida em *absoluta* e *programática*; a primeira era a música por ela mesma, com sua apreciação sendo estritamente musical; já a segunda carregava inspiração e elementos extra-musicais; trata-se de um conceito romântico dos poemas sinfônicos e da sinfonia descritiva.

²⁴ Cf. Grimshaw, 1998: 17.

A *Sinfonia Fantástica* de Hector Berlioz (1803-1869) é considerado por muitos musicólogos como a primeira sinfonia descritiva, pois ele teve como inspiração um sonho em que um personagem tipicamente romântico se apaixona por uma moça em um baile, enamoram-se e o jovem, tomado pela droga, sonha que assassina a amada, sendo condenado à forca e então decapitado e enterrado. No túmulo, sua amada invoca bruxas e fantasmas para atormentá-lo. Tal inovação causou grande furor nos compositores da época e serviu de influência para muitas obras posteriores.

Outro gênero assumido pelo músico romântico é o *poema sinfônico*, criado por Franz Liszt (1811-1886).

Este gênero, porém, tinha uma estrutura musical bastante rígida o que limitava de certa forma a criação de uma obra nesses parâmetros. São inúmeros os compositores que se dedicaram ao uso desse gênero, dentre eles, Camille Saint-Saëns com a *Dança Macabra*; Richard Strauss (1864-1949) com *Also Sprach Zarathustra*; e *Les Preludes*, com Liszt.

O compositor moderno - que faz a história da música moderna de 1901 em diante, no século XX - vê-se participar de período musical em que a liberdade para uma série de tentativas e experimentações permitiu-lhe novas abordagens técnicas e, em certos casos, também a criação de novos sons.

Tudo contribuiu para que o século XX e a primeira década do XXI pudessem marcar-se como um dos períodos mais revolucionários em termos do avanço técnico da música.

O músico moderno criou um estilo característico e particular, não se permitindo classificar em rótulos tradicionais.²⁵

Conquanto a música nos períodos anteriores pudesse ser identificada por um único e mesmo estilo, comum a todos os compositores da época, no século XX ela se mostrou como um complexo condensado de muitas tendências.

Compartilham-na, assim, tendências, na sua maior parte, com algo em comum: a reação contra o estilo romântico do século XIX, o que a caracterizou como música anti-romântica.

Mas nem todos os compositores do século XX usam técnicas radicais, com muitos ainda compondo ou interpretando o que sentem ser a música de seu estilo ou gosto.

²⁵ Foi propriamente a música do século XX que incorporou o barulho/ruido como integrante da linguagem musical, proposta de mudança no processo musical que fora iniciada por Stravinski, na sua *Sagração da Primavera*, passando por John Cage, com seus "silêncios/ruidos encadeados"), cf. aponta a "antropologia do ruído" de Wisnik (1999). Wisnik, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. *Apud*: Hikiji, Rose Satiko Gitirana. [resenha]. In: *Revista Antropologia*, vol. 43, n.º 1. São Paulo: 2000. Cf. disponibilizado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100014&lng=en&nrm=isso. Acesso em janeiro 2009.

Outros continuam a compor aquilo que é basicamente identificado como o estilo romântico, muito embora imprimindo em suas obras certo grau de vitalidade rítmica e de dissonância que as define, sem dúvida alguma, como pertencentes a este século. Alguns dos principais compositores dessa tendência: Willian Turner Walton (1902-83); e Samuel Samuel Osborne Barber (1910-81).

Há ainda aqueles que desafiam toda e qualquer classificação ou rótulo, a não ser que se lhes chamem de “tradicionalistas”, pois são músicos que criaram um estilo característico e pessoal, baseado principalmente nas tradições do passado, caso de Edward Benjamin Britten (1913-76).

Características ou marcas de estilo ou componentes musicais (formantes) localizam uma peça musical como do século XX, relativamente a:

(i) melodias: é provável que incluam grandes diferenças de altura, frequentemente fazendo uso de intervalos cromáticos e dissonantes. São curtas, fragmentárias, angulosas, em lugar das longas sonoridades românticas; os glissandos (o deslizar de notas seguidas) podem ser empregados; em algumas peças, a melodia pode ser totalmente inexistente, caso em que é exemplar a produção de Yannis Xenakis conforme se retomará mais adiante;

(ii) harmonias: apresentam dissonâncias radicais, acordes consonantes em proporção muito inferior (às vezes totalmente evitados); podem aparecer os *clusters* (notas adjacentes tocadas simultaneamente), aglomerados sonoros;

(iii) ritmos: vigorosos e dinâmicos, com emprego de sincopados; métricas inusitadas, como compassos de cinco e sete tempos; mudança de métrica de um compasso para outro, uso de polirritmias, diferentes ritmos ao mesmo tempo, resultando em um contraponto rítmico; artifícios de ostinato (repetição “obstinada”), ou de enérgicos “ritmos motores”, que impulsionam inexoravelmente a música para a frente;

(iv) timbres: maior preocupação com eles leva à inclusão de sons estranhos, intrigantes e exóticos (com influência da música indiana, por exemplo, na música ocidental); fortes contrastes, às vezes até explosivos; uso mais enfático da seção de percussão; sons inusitados extraídos de instrumentos tradicionais...

E ainda sons inteiramente novos, provenientes de aparelhagens eletrônicas e fitas magnéticas, amostradores de sons (*samplers*), sintetizadores, dentre outros aparelhos.

Assim, os instrumentos musicais modernos passaram a oferecer fortes níveis de pressão sonora, como por exemplo, substituindo: - as antigas cordas de intestino animal por cordas de aço, o que tornou mais áspero seu timbre; - o madeirame usado na construção dos instrumentos musicais por materiais mais sólidos, o que ocasionou níveis mais fortes de intensidade e frequência; - o aumento na perfuração interior nos instrumentos de sopro que os fez produzir sons mais altos ou agudos; - os materiais da percussão por outros que elevam os níveis de pressão sonora.²⁶

São compositores do século XX, que vão se dividir em tendências musicais as mais variadas: Igor Stravinsky (1882-1971); Claudio Santoro (1919-1989); Sergei Prokofiev (1891-1953); Marlo Nobre de Almeida (1939-); Francisco Mignone (1897-1986); Cesar Guerra Peixe (1914-1993); Radamés Gnattali (1906-1988); Alberto Evaristo Ginatera (1919-1983); Oscar Lorenzo Fernande (1897-1948); C. Debussy (1862-1918).

Outros expoentes do século XX foram: Schoenberg (1874-1951); M. Ravel (1875-1937); Bela Bartók (1881-1945); A. Berg (1885-1945); H. Villa-Lobos (1887-1959).

²⁶ Cf. disponibilizado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-80342007000100012&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em 15/12/08.

Como o Romantismo explorara ao máximo as possibilidades tonais, o século XX trouxe para a música mudanças em relação à sonoridade, que resultaram da aplicação de novas técnicas de composição e de instrumentos com sons inovadores e tecnológicos.

Nesse contexto, surgem assim os primeiros instrumentos eletrônicos (guitarra elétrica e sintetizador) ligados, numa primeira fase, à música *Pop* e *Rock* e, numa segunda, a outros gêneros musicais.

A migração para o cinema de alguns compositores também não deixou de trazer uma mudança, pois toda uma nova linguagem foi-se instaurando.

As pessoas tiveram maiores oportunidades de ter contato com outras culturas através da melhoria do transportes, do crescimento da mídia e meios, o que redundou na globalização. Enfim, pequenos e grandes fatores que culminaram numa nova concepção de música.²⁷

Alguns compositores, caso de Gustav Mahler (1860-1911) e Richard Strauss (1864-1949), continuaram a tradição romântica ainda no séc. XX, sendo ambos talvez os dois nomes mais fortes no pós-romantismo.

²⁷ *Apud*: PULFER, Isabela. "Breve história da música erudita". Disponível em: http://www.mnemocine.com.br/pdf/%7B1910200704444_musicaerudita%7D.pdf. Acesso em dezembro 2008.

Mas como reação aos excessos da era romântica, havia surgido, no meio do século XIX continuando até o meio do século XX, o movimento *impressionista* na música clássica europeia, principalmente na França.

Verificou-se o rompimento com o clássico sistema tonal ocidental buscando-se, em outras culturas principalmente asiáticas, harmonias dissonantes para os padrões vigentes de então. Assim como na pintura, a música impressionista não apresentava linhas melódicas nítidas, sendo suas melodias pouco angulosas, sensuais ou etéreas.

O *músico impressionista* basicamente caracterizava-se por ter um lirismo íntimo solitário (seguindo os passos dos pintores impressionistas e literatos simbolistas que preferiam o imaginário e fantasioso ao real).

Distinguia-se do músico romântico por características que se opunham, dentre outras:

(i) um maior uso de dissonância com escalas não tão comuns, tal como a hexafônica, de acordes de 7ª maior e a extensão de estruturas nos acordes com intervalos de 3ª a harmonias de cinco e seis partes.

O músico romântico, por sua vez, fazia um uso dramático do sistema das escalas maior e menor; (ii) enquanto o músico romântico utilizava formas longas de música como a *sinfonia* e o *concerto*, o impressionista assumia um estilo musical distinto e marcante manifesto em formas menores de música, como o *nocturne*, o *arabesque* e o *prelúdio*, inserindo efeitos sonoros como o de *planar* sobre uma frase melódica.

Claude Debussy (1862-1918), especialmente, foi mestre deste efeito em *Prelúdio à tarde de uma fauna* (*Prélude à l'après-midi d'un Faune*). Em várias de suas composições, ele utiliza acordes de 11ª e 13º bem abertos e repetitivos, lentamente e, com um toque ostinato sobre estes acordes, desenvolvendo uma linha simples melódica por cima da mão que fica repetindo o acompanhamento nas mesmas notas, causando o efeito de "planando", o que causava a impressão de Debussy estar voando, planando lentamente com o acompanhamento da música.

Maurice Ravel (1875-1937), o musicista francês, faz uso dos efeitos de Debussy em sua *Pavane pour une infante*.

É exemplar também a composição *Jeux d'Eau*, que inicia com floreios representando a água corrente.

Outra das obras de Ravel para piano, *Gaspard de la Nuit*, mostra como o efeito dos sons - floreios e dedilhados - é essencial no contexto de uma obra, muitas vezes de mais relevância que a própria melodia. Somente após o falecimento de Debussy é que Ravel mudou seu estilo musical, de impressionista para neoclassicista.

Erik Satie (1866-1925), compositor e pianista francês, também foi considerado de início um impressionista.

Tornou-se logo conhecido por criar a música-ambiente, *musique d'ameublement*, como era chamada por ele a música-mobília, que preenchia um determinado ambiente social, vencendo ruídos externos.

Satie avançou em suas produções musicais, tornando-se então um dos precursores do *Minimalismo*, abolindo as estruturas complexas e sofisticadas do impressionismo, assumindo, assim, um absoluto despojamento e simplicidade de forma. *Vexations*, uma obra formada por 32 compassos que se repetem 840 vezes, foi sua primeira peça nessa linha.

Mentor do grupo *Les Six*, a banda de vanguarda contra o romantismo e o impressionismo na música. Picasso rende seu tributo ao amigo Satie atribuindo-lhe sua maior influência estética.

Em 1917, Satie e Picasso trabalharam juntos no *Ballet Parade*, o ballet russo de Diaghilev: Satie compondo a música, inovadora e original, na qual incorporou sons de máquina de escrever, sirene e tiro de pistola, o que foi objeto de escândalo na época, com Picasso cuidando do cenário e do vestuário, a partir do argumento escrito por Jean Cocteau.

Foi quando apareceu pela primeira vez o termo *Surrealismo*, usado pelo poeta e escritor Guillaume Apollinaire (1880-1918) sobre o *Ballet Parade*, para descrever uma criação artística que explora o mundo dos sonhos e do inconsciente.

A música de Satie, apreciada por poucos no seu tempo, tornou-o, porém, *cult* entre os jovens compositores atraídos pelos títulos bem-humorados de suas peças, exercendo ele grande influência em notáveis contemporâneos, Debussy e Ravel, mudando assim o curso da história da música. Após sua morte, foi encontrada *Jack-in-the-box*, composição inédita de sua autoria, marcante para sempre no universo jazzístico.

De *avant-garde* também foi Erik Satie, por ter criado, a partir de suas propostas estruturais minimalistas, o estilo pianístico e orquestral, precursor do *jazz*, do *ragtime*.²⁸

Paul Dukas (1865-1935) é outro compositor, crítico musical, francês de música clássica do modernismo, muitas vezes qualificado de impressionista embora com estilo talvez mais próximo do final da era romântica. Autor da composição *O Aprendiz de Feiticeiros*, baseada em um conto de Johann Wolfgang von Goethe.

Entre outros músicos impressionistas fora da França incluem-se o compositor inglês Ralph Vaughan Williams (1872-1958), com obras em sinfonias, música de câmara, óperas, música coral, para bandas militares, trilhas para filmes e para rádio; e colecionador de música folk e canção.

²⁸ Fortemente ritmado em contratempo e sincopado, o *ragtime*, de 1896 a 1917, tornou-se o estilo mais popular nos Estados Unidos, nos palcos de casas frequentadas por negros (*Music Hall, Vaudeville, Burlesque*). Consagraram-se nesse estilo, *Hello My Baby* (1899); *Under the Bamboo Tree* (1902), *Alexanders Ragtime Band* (1911). *Maple Leaf Rag* fez de Scott Joplin (1868-), o "rei do *ragtime*".

Ottorino Respighi (1879-1936) é outro impressionista, compositor, musicólogo, pianista e violinista italiano. Ficou muito conhecido pela autoria da *Trilogia Romana* e pelas três suítes de *Árias e Danças Antigas*.

Bill Evans (1929-1980) é o consagrado pianista, flautista e violinista estadunidense do *jazz*, que se deixou também pautar pela harmonia impressionista. Linhas melódicas sincopadas e polirrítmicas postas em interpretações inventivas do repertório tradicional jazzístico levaram-no a ser, por volta de 1958, o único músico branco no antológico sexteto de Miles Davis.

Esse estilo vanguardista de Evans leva-o a afetar toda uma geração de pianistas que passaram a mesclar sua produção sonora com os avanços das tecnologias da comunicação como: Herbie Hancock (1940-), Denny Zeitlin (1938-), Keith Jarrett (1945-) e Chick Corea (1941-).

O músico/compositor japonês contemporâneo, Toru Takemitsu (1930-96) é outro que foi influenciado pela estética impressionista em música.

Músico de vanguarda é aquele assim chamado por conformar-se ao epíteto advindo de *avant-garde* < fr., 'originalmente a força avançada de um exército, a tropa que ia à frente, preparando o caminho para o corpo principal e para mostrar para os civis o que estava por vir'.

Trata-se daquele músico que nasce adiante do seu tempo, que inova, embora não seja reconhecido de imediato, via de regra, apenas anos depois, muitas vezes após sua morte. Dessa forma, música de vanguarda passou a ser denominação que agrupa as tendências da música erudita surgidas durante o modernismo pós-Segunda Guerra Mundial.

Músico de vanguarda não deixa de ser também aquele músico de várias épocas e que se distinguiu dos demais por utilizar técnicas de expressão inovadoras para seu tempo, ou radicalmente diferentes do que tradicionalmente fosse oferecido, assumindo assim sua obra um caráter experimental e muito provavelmente não-compreendida em seu tempo.

Na Idade Média, por exemplo, quando a música sacra ainda era homofônica, o compositor que ousasse escrever obras harmônicas utilizando simultaneamente várias notas, seria considerado um herege que queria deturpar o ritual de adoração a Deus.

Nesse sentido de não-entendimento dos avanços de seu momento histórico, o Imperador José II, da Áustria, afirmaria que a música de Mozart “*tinha notas em demasia*”; um crítico francês chegou a escrever, quando da apresentação em maio de 1913, que *A Sagração (Le Sacré) da Primavera*, de Stravinsky, deveria chamar-se *O Massacre (Le Massacre) da Primavera*.

De Chopin, escreveram que "*apesar de toda a sua delicadeza era alguém que se comprazia nas mais absurdas e hiperbólicas extravagâncias, cujas obras apresentavam uma mistura heterogênea de hipérboles e insuportável cacofonia.*" (Sadie, 1994: 139).

Disso decorre que compositores como Wagner e Debussy foram considerados vanguardistas, levando-se em conta a música criada por ambos em suas respectivas épocas.

Vanguardismo designa, pois, esse movimento que acolhe músicos das mais variadas vertentes ou escolas modernistas ou contemporâneas.

O músico de *jazz* pôde ser considerado um *avant-garde*, a exemplo de Earl Hines (1905-1983) que, em 1927, ao tocar piano como se fosse um trompete, recorreu ao inventivo uso de oitavas para que pudesse ser mais facilmente ouvido. Quem fez tal reconhecimento foi nada menos que Louis Armstrong que lhe ofereceu a posição de pianista em sua banda *Louis Armstrong's Hot Five*, substituindo a própria esposa, Lil Hardin Armstrong. *Weatherbird*, um dueto de trompete e piano, gravado em 1928 por Louis e Earl tornou-se um dos prestigiados trabalhos de jazz.²⁹ Sobre a novidade trazida pelo *jazz*, afirma McLuhan (1969: 314):

²⁹ Idem em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Earl_Hines. Acesso em dezembro 2008.

Se o jazz é considerado uma ruptura com o mecanicismo, em direção do descontínuo, ao participante, ao espontâneo e ao improvisado, também pode ser visto como retorno a uma espécie de poesia oral, cujo desempenho é ao mesmo tempo criação e composição. É um truismo entre os instrumentistas de jazz que o jazz gravado é "tão amanhecido quanto o jornal de ontem". O jazz é coisa viva, como a conversação - e como ela depende de um repertório de temas disponíveis. Mas o desempenho é composição. Esse desempenho assegura a máxima participação dos executantes e dançarinos. Neste sentido, torna-se imediatamente claro que o jazz pertence àquela família de estruturas em mosaico... Ele está ao lado do simbolismo na poesia e de todas as formas correspondentes na pintura e na música.

Dentre os estilos ditos como *música de vanguarda* desenvolveram-se em paralelo ou conciliados à Música Eletrônica, o Serialismo Integral, a Música Concreta, o Minimalismo, a Música Pontilhista, a Aleatória e a Microtonal. Essa intersecção entre estilos gerou composições por vezes inclassificáveis em uma única tendência, em que é exemplar *Gesang Der Jünglinge im Feuerofen* (*Cântico dos Adolescentes na Fornalha Ardente*), de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), o compositor alemão de música contemporânea, que englobava técnicas tanto da música serial concreta quanto da eletrônica.³⁰

³⁰ Informações disponíveis em:
http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Vanguarda e
http://pt.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen. Acesso em dezembro 2008.

A música eletrônica ou a música ligada às tecnologias da comunicação inaugurou seus primeiros trabalhos quando, já em 1895, o músico norte-americano e engenheiro eletricitista Thaddeus Cahill (1867-1934) fizera uma composição com incorporação de sons da tecnologia, ao inventar o instrumento musical eletromecânico chamado *telharmonium*, o telarmônio ou dinamofone. Sua intenção era que a música desse novo instrumento fosse transmitida em hotéis, restaurantes, cinema e em domicílio através da linha telefônica.

Consistia de um gerador rotativo de grandes dimensões e auscultadores de telefone presos ao teclado, com o som saindo quando se pressionava uma das teclas, produzindo diferentes frequências sonoras. Pela logística não muito prática, pelas interferências das linhas telefônicas, esse novo experimento não obteve grande sucesso. Passado algum tempo, estudou-se um meio de tornar esse processo mais simples e compacto.

Em 1920, o russo Leon Theremin (1896-1993) inventou um instrumento eletrônico menor e mais leve, a que deu o nome de *theremim*.

A altura e o volume das notas, no theremin, eram controlados pelo movimento das mãos, entre um aro de metal e uma haste presa ao instrumento. Theremin teve a possibilidade de viajar pela Europa e América com sua invenção, exibindo-a ao líder russo Vladimir Lênin.³¹

Em 1928, o violoncelista francês Maurice Martenot (1898-1980) criou um instrumento de teclas chamado *ondes martenot*, para reproduzir os sons microtonais. Cinco oitavas de notas podiam ser tocadas, mas ao mesmo tempo. Com seu instrumento, foi músico da *Philadelphia Orchestra*, em 1930.

O compositor, organista francês Olivier Messiaen (1908-92) usou seis instrumentos na sua *Fête de Belles*, uma das primeiras obras escritas para instrumentos eletrônicos. Compôs ainda uma sinfonia, *Turangalila Symphonie*, utilizando o instrumento denominado *ondas martenot*. Entre seus discípulos mais conhecidos estão Pierre Boulez (1925-) e Karlheinz Stockhausen.

Henry Cowell (1897-1965) foi um compositor americano que decidiu experimentar novas formas de tocar piano. Em sua peça *Aeolian Harp* (1923), ele dedilhou diretamente as cordas, em vez de usar as teclas.

³¹ Cf. Grimshaw (1998: 19).

Em 1925, na peça *The Banshee*, criou aglomerações de notas, pressionando ao mesmo tempo várias cordas de um piano, com uma régua.

Jimi Hendrix (1942-1970), astro do rock, consagrou-se com músico por seu estilo ousado e original de tocar guitarra elétrica, chegando até a usar os dentes para tirar sons inusitados, provocando efeitos inesperados ao ouvinte.³² Sua guitarra *Fender Stratocaster* foi vendida em leilão na Sotheby's, em Londres, em 1990, por cerca de 198.000 libras esterlinas, certamente a guitarra de preço mais elevado do mundo.³³

Mas guitarra elétrica no rock, e com corpo sólido, foi inventada no início dos anos quarenta pelo guitarrista norte-americano Les Paul (1915-), nome artístico de Lester William Polfus, pioneiro no desenvolvimento de técnicas musicais para instrumentos elétricos modernos. E ele continuou inventando novas sonoridades: em 1952, ele projetou uma guitarra elétrica clássica para a empresa Gibson, o que serviu de modelo, a Gibson Les Paul, para muitos projetos de guitarras elétricas e ainda é uma das mais usadas no *rock* mundial, inclusive por Eric Clapton, Jeff Beck, Joe Perry (Aerosmith) e Buddy Guy.

³² Cf. Grimshaw (1998: 15).

³³ Cf. Grimshaw (1998: 14).

Nos anos sessenta do século passado, um grupo pop norte-americano, os *Beach Boys*, gravou um disco fora do comum intitulado *Good Vibrations*, recorrendo ao som do incomum instrumento, o *theremin*, para criar efeitos interessantes.

Música noise é aquele que faz música a partir de qualquer fonte sonora, assumindo um estilo musical - o *Noise* - que concebia o ruído não só como fenómeno accidental, mas como o objeto essencial da expressão musical moderna. Por considerar a vida moderna demasiadamente ruidosa, assim como entediantes os concertos dos salões burgueses, esse músico experimentalista passou a conduzir para a música os sons considerados, em circunstâncias comuns, desconfortáveis ou irritantes.

Nessa metodologia de renovação tímbrica, em 1913 o compositor futurista e pintor italiano Luigi Russolo (1885-1947) compôs *The Art of Noises*, “A arte do ruído”.³⁴ Proclamava o uso de todos os ruídos, desde os motores de explosão aos gritos humanos, como expressão material de uma música moderna e futurista.

Na verdade, este compositor italiano não se limitou a fazer uso dos sons urbanos do quotidiano, mas também os recriou, inventando os seus próprios *intonarumori*, máquinas de fazer ruído, para os quais escreveu composições numa nova forma de notação musical.

³⁴ Cf. disponibilizado em: http://www.mnemocine.com.br/pdf/%7B1910200704444_musicaerudita%7D.pdf. Acesso em 12/2008.

Nessa direção de enriquecimento da música a partir da incorporação de ruídos do cotidiano, o músico Masami Akita (1956-), o pioneiro do movimento musical *Noise* no Japão, problematiza:

*Se com Noise você quer dizer som desconfortável, então a música pop é noise para mim.*³⁵

Merzbow é o título do projeto musical-experimental de Masami Akita contando com a participação de sua esposa, Reiko Akita, em apresentações ao vivo ou gravações, ambos motivando-se a partir de sons produzidos por aparelhos elétricos/eletrônicos danificados.

Suas motivações para a obra advêm de uma afetação pela agressividade do rock, pela espontaneidade do freejazz, pelo extremismo da "música industrial" e especialmente pela sugestão a eles trazida pela radicalidade de colagens tridimensionais feitas pelo pintor, escultor e poeta dadaísta alemão Kurt Schwitters (1887-1948).

Tais colagens dadaístas intituladas *Merzbow* ou alternativamente *Catedral da Miséria Erótica*, eram colagens anárquicas de ruídos recolhidos de diversas fontes (televisão, rádio, discos, guitarras desafinadas, vozes) manipulados e amplificados de modo a produzir uma cacofonia densa e violenta. sem a mínima concessão às convenções sobre ritmo e melodia.

³⁵ Informações disponíveis em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Noise>. Acesso em 12/2008.

Em *Merzbow*, e no noise japonês em geral, o ruído não é apenas um novo instrumento musical; ele torna-se a forma e a matéria da própria obra musical. Desde 1981, ambos os músicos japoneses lançaram mais de 50 álbuns, sendo atualmente ativistas ambientais do *People for the Ethical Treatment of Animals (PETA)*.

Herdeiros diretos do enriquecimento da música com sons de síntese eletrônica de sons são os trabalhos de Edgar Varèse e Pierre Schaeffer.

Edgard Varèse (1883-1965), compositor francês naturalizado estadunidense, também contribuiu para a expansão dos limites tradicionais de composição erudita, promovendo sua visão de novos instrumentos de música eletrônica. Segundo ele,

Música, que deve viver e vibrar necessita de novos meios de expressão e somente a ciência consegue impregná-la com ímpeto juvenil... eu sonho com instrumentos que obedeçam ao pensamento e que, apoiados por uma torrente de timbres ainda não sonhados, servirão para qualquer combinação que eu lhe escolha impor e se submeterão às exigências de meu ritmo interior.

Em 1958, antes de Varèse apresentar seu *Poème Électronique*, durante concerto no Pavilhão da Philips na Exposição Mundial de Bruxelas, foi quando houve, como interlúdio para preparar ouvintes/espectadores, a apresentação de *Concret PH (Parabole – Hyperbole)*, do compositor grego Iannis Xenakis, uma peça curta de dez minutos.

O espaço sonoro redistribuído cumpria, assim, um papel bem mais importante do que um simples meio, mas um substrato para a obra seguinte, elevando-se ao nível de parâmetro de composição. Desde *Hyperprism* (1923), Varèse começou a criar uma música que integrava o componente espacial a uma nova dimensão da representação, sua *música espacializada*.³⁶

Darius Milhaud (1892-1974), compositor francês e Percy Grainger (1882-1961), compositor/pianista australiano naturalizado norte-americano, passaram a alterar a velocidade de rotação de um vinil e testar os sons por ele gerados.

Darius Milhaud e Percy Grainger têm suas obras reconhecidas pela improvisação incorporada do jazz, pela politonalidade (múltiplas tonalidades ao mesmo tempo) e pela métrica irregular, aliados ao humor e jovialidade que empregavam em suas singulares criações.

Milhaud fez parte do *Grupo dos Seis* inspirados por Erik Satie e Jean Cocteau, da primeira metade do século vinte, formado por Georges George Auric, Louis Durey, Arthur Honegger, Francis Poulenc e Germaine Tailleferre, numa reação ao Wagnerismo e ao impressionismo.

³⁶ Informações disponíveis em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Edgar_Var%C3%A8se. Acesso em dezembro 2008.

Inúmeros experimentos com timbres, frequências, releituras, só foram possíveis graças ao avanço tecnológico, ressaltando-se, contudo, que tais experimentos musicais não eram muito bem aceitos, o que limitava a continuidade de criação.

O *músico serialista integral*, a partir das tecnologias comunicacionais, inaugurou um trabalho musical muito singular, porque fundado em cálculos de frequência relacionados aos harmônicos, reverberação, alocação e uso serial de timbres, durações, alturas, intensidades e inversões sonoras, dentre outras inovações.

Visavam a criar uma peça dita matematicamente perfeita em todos os sentidos.

Xenákis e Webern foram os músicos que inauguraram o *Serialismo integral*, ou seja, a tendência vanguardista que se vale da matemática, de fórmulas da engenharia e da física avançada, como as advindas da teoria do caos, para a elaboração de peças simetricamente compostas.

De forma diversa a esse "princípio criativo da música serialista", alguns compositores, como John Cage, criaram músicas com outra matemática ou outra lógica, inaugurando a chamada música *aleatória*, que trato adiante.

Iánnis Xenákis (1922-2001), engenheiro, arquiteto, teórico musical/musicólogo/compositor naturalizado francês, de naturalidade romena com ascendência grega, um dos mais influentes compositores contemporâneos, foi o criador do conceito de massas musicais; da música estocástica (baseada na teoria dos jogos de John von Neumann); da música simbólica, com a inserção do cálculo das probabilidades e da teoria dos conjuntos na composição das músicas instrumentais, eletroacústicas e pelo computador.

Além de tudo isso, Xenákis foi inventor de inúmeras técnicas composicionais, constituindo a "língua franca" da vanguarda musical contemporânea.

Anton Webern (1883-1945), compositor austríaco, era pertencente à chamada *Segunda Escola de Viena* (tendo sido a *Primeira Escola*, o trio formado por Haydn, Mozart e Beethoven), liderada por Arnold Schoenberg, cujo estilo e poética musical foi chamada de música dodecafônica ou **dodecafonismo** < gr. , *dódeka*, 'doze', por ser um sistema atonal que não se estruturava sobre um eixo harmônico central.

Embora tenha sido idealizada por Schoenberg, foi Anton Webern o primeiro e o mais radical praticante desta técnica melódica, desenvolvendo-a de forma muito elaborada e variada.

Interessante a observar que um dos maiores expoentes desse movimento, Arnold Schoenberg (1874-1951), ainda que tenha sido chamado de “o pai do pensamento atonal”, rejeitava tal cognome assim como os rótulos: “música atonal”, “atonismo” e “dodecafonismo” preferindo referir “emancipação da dissonância” para designar o rompimento com as normas básicas do sistema tonal.

Alban Berg (1885-1935), austríaco apelidado de “O romântico do dodecafonismo”, foi outro compositor dessa inovação atonal serial.

Alban Berg compôs a ópera *Wozzeck*, a incompleta *Lulu*, e algumas peças, mas todas intensas, dramáticas e até programáticas, tendo também feito peças atonais e dodecafônicas. Juntamente com Anton Webern e seu mestre Arnold Schoenberg, o trio criou uma “melodia de timbres”, que ia do *atonalismo livre* ao *dodecafonismo serial*. Sobre essa melodia, é famosa a frase dita por Schoenberg: “*uma melodia contínua deslocada de um instrumento para outro mudando constantemente sua cor*”. Isso significava que as notas seriam livres e não necessitavam seguir os padrões da música clássica ocidental.

Em um trabalho experimental com os sons, *Pierrot Lunaire*, de 1912, Schoenberg apresentou 21 poemas sobre sangue, caveiras e cadáveres, com o intérprete cantando num estilo entre a canção e a conversa. Um crítico chegou a escrever: “*Se isto é música, peço ao Criador que não me obrigue a escutá-la de novo.*”³⁷

³⁷ Cf. Grimshaw, 1998: 30.

Consagrou-se também a frase de Schoenberg, dita em um contexto prosaico [o de uma sala de aula], e que se tornou um lema para o filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor Theodor Adorno (1903-96) em seus trabalhos em que relaciona música e filosofia: *"A música não deve enfeitar, mas sim ser verdadeira"*.³⁸

O *músico pontilhista* é aquele que pratica um serialismo ou dodecafonismo mais excessivo, trabalhando em uma sequência de sons dispersos, separados por curtos intervalos de tempo, que eliminam qualquer possibilidade de se fazerem relações tonais entre as notas apresentadas, conferindo à obra um caráter segmentado ou dito pontilhado.

O alemão Karlheinz Stockhausen (1928-2007) é considerado um dos maiores compositores de música contemporânea no gênero dodecafônico/pontilhista, com suas obras revolucionando a percepção de ritmo, melodia e harmonia.

³⁸ "...Schoenberg acabou corrigindo um de seus alunos, Karl Linke, que pretendia "vestir" uma melodia relativamente simples com uma harmonia extremamente complicada. Utilizando o bom e velho método socrático, dialético por natureza, o professor acabou convencendo o aluno de que isso contrariava o sentido geral da composição. A falsa solução destruiu a 'consistência interna' da obra, que deveria permanecer como o ideal a ser buscado por qualquer artista digno de sua arte. A crítica de Schoenberg às soluções falsas ou arbitrárias, não justificadas pela coerência e necessidade da obra, é depois retomada por Adorno, que encontra nela um modelo para sua proposta de 'crítica imanente', ou seja, a capacidade de perceber o quanto cada obra, não tanto pelos seus acertos, mas em suas fissuras e dificuldades, enfrenta a cada compasso, linha ou pincelada, problemas artísticos que são análogos a problemas do processo social como um todo". Cf. Pereira da Silva, Humberto. "Música sem enfeites". Disponibilizado em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2963,1.shl>. Acesso em 03/03/09.

Foi responsável por trabalhos artísticos de grandiosidade indiscutível, como o apresentado em 1970, na Feira Mundial de Osaka, no Pavilhão da Alemanha Oriental.

Sua música foi interpretada em um auditório esférico requisitado por ele, no qual 50 alto-falantes criavam um movimento sonoro em espiral.³⁹

Trabalhos como *Stimmung* e *Mikrophonie* marcaram época quando da sua estreia pois exigiam do público percepção musical aguçada.

De suas obras mais ambiciosas, destacam-se o quarteto de cordas com quatro helicópteros, parte integrante de um trabalho em desenvolvimento de mais de dez anos, e a ópera *Licht*, baseada em textos sânscritos e budistas.

Músico Concreto é aquele que faz uma música com incorporação dos sons urbanos. Foi considerado o primeiro dos experimentadores de sons do concretismo o compositor francês e funcionário da *Radiodiffusion-Télévision Française* (RTF), Pierre Schaeffer (1910-95), um dos pioneiros da música eletroacústica, simbiose de sons atuais, que mesclava ruídos e instrumentos musicais.

³⁹ Costa, Mario. *O sublime tecnológico*. Trad.: Dion D.Macedo. São Paulo: Experimento, 1995: 33.

A técnica de Difusão Sonora foi empregada por Schaeffer, no final da última década de 40, quando começou a fazer experimentos com fitas magnéticas, registrando sons naturais como o de uma porta batendo, um balanço, algum ruído da natureza.

Em seguida, graças ao gravador de fitas, inventado desde a década de 30 e que revolucionara a música, ele pôde transferir esses sons para outra fita, sobrepondo-os, alterando aleatoriamente a altura do som e a rotação da fita, muitas vezes também a executando no sentido inverso. Enfim, uma montagem que resultava num som curioso e suspenso — que foi chamado de *musique concrète*.

Compositores como Schaeffer e logo depois John Cage (1912-92) observaram que o gravador abria a música à “área total do som”, escapando da restrição imposta pelos instrumentos tradicionais. Assim, Schaeffer, engenheiro de formação, tornou-se o representante de um novo tipo de músico: um explorador-amador que trabalhava diretamente (“concretamente”, como ele sugeria) com o material sonoro, em vez de passar pelos desvios da notação musical de regentes e instrumentistas. E da mesma forma, como Schaeffer previra a figura do atual produtor musical que manipula os sons com *hardwares* e *softwares* em seu computador em casa, ele também previu a era da remixagem.

O som gravado que obscureceria a diferença entre original e cópia e sempre disponível para infinitas manipulações e transformações de improviso. Assim, o gravador de fita e as tecnologias afins como o fonógrafo e o rádio tornaram possível um novo tipo de audição, a que Schaeffer chamou de “audição acusmática”: a audição de sons com ausência de fonte e contexto visual original; audição por sua vez que dá acesso ao som em si.

Em 1957, o compositor alemão de música contemporânea Karlheinz Stockhausen (1928-2007), que mesclava técnicas tanto da música serial concreta quanto da eletrônica, fez novos experimentos com composições tradicionais.

Stockhausen utilizou gravações de um rapaz cantando e falando e depois lidou com o som, acelerando-o ou desacelerando-o. Esta peça baseada na velocidade chamou-se *Song of the Young Boy*, sendo localizada dentro do que se chamou de *música concreta*.

Nas décadas de 60 e 70, a música eletrônica, uma ramificação em pesquisa de música erudita, passou a ser aplicada em algumas composições populares e permitiu algumas misturas como o *jazz fusion*, com a utilização de sintetizadores em composições jazzísticas.

A partir dessas duas décadas, surgiram compositores revolucionários, que ousavam quanto à forma e fórmulas, a um só tempo, mostrando musicalmente seu papel na sociedade, conforme aponta o fragmento seguinte, em relação ao músico inglês John Lennon:

*[John] Lennon, figura de proa de uma geração que produziu, entre os músicos populares, algumas de suas melhores cabeças (Dylan, Zappa, Jim Morrison, Bob Marley; no Brasil, Caetano Veloso, Gilberto Gil..., músicos ao mesmo tempo, pensadores da coisa da cultura, ligados ao sentido das transformações, artistas abertos a outras artes, agitadores culturais, bons de som, de poesia e de conceito.*⁴⁰

Na década seguinte de 80, os sintetizadores passaram de analógicos para digitais, surgindo os primeiros *samplers*, que iam sorrateiramente conquistando espaço e se viabilizando numa projeção de maior escala.

Daí surgiram novas vertentes, como o *electro* que é uma mescla de hip-hop com sintetizadores analógicos, o *house*, o *trance*; o *acid house*, uma derivação do house em que se utilizam sintetizadores e um sequenciador Roland TB-303, gênero de som bem característico e que acabou por influenciar posteriormente o *drum and bass*, música de batida rápida e seca de uma bateria sempre acompanhada por baixo.

⁴⁰ Cf. Leminski, Paulo. "Lennon rindo". *Anseios Crípticos* 2. Curitiba: Criar, 2001: 38.

A música, neste século, assume formas diversas, conforme o seguinte fragmento textual:

*O tecnopop, de Laurie Anderson - a voz humana, os instrumentos e os gêneros populares ou eruditos, mais o rock, sendo processados pela parafernália eletrônica. E de quebra temos ainda o rock punk e new wave, com letras brandas descontraídas ou então niilistas tipo "A gente somos inútil" (do Ultraje).*⁴¹

Em suma, inúmeras vertentes estão aqui nesta nossa modernidade que se diferenciam pelo ritmo da batida e pelos timbres utilizados.

Atualmente, os softwares que existem são de possibilidades infinitas, permitindo composições com a presença de instrumentos acústicos agregados.

Nos softwares, pode-se até falar em música erudita em certos casos, em que uma música surge bem elaborada em termos de estrutura musical, como clara divisão de movimentos, noção de harmonia, contraponto, criando-se assim inúmeras possibilidades sonoras ao *Mixed Media*.

Músico minimalista é aquele que avançou, a partir da década de 70, em seu trabalho para muito além da música sistemática.

⁴¹ São estas as palavras de um dos maiores teóricos do pós-modernismo: Santos, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1997: 68.

Superando características antes fundamentais como harmonias estáticas, ritmos e repetições padronizadas, as músicas minimalistas podem ser tonais ou modais, explorando timbres isolados e prolongando notas.

Considera-se minimalista a produção musical oriunda das obras particularmente de Erik Satie ou John Cage.

John Cage, o *avant-garde* "pai do indeterminismo", o "pai da música experimental norte-americana", o mais controverso e inventivo compositor experimental norte-americano, que rejeitou os princípios composicionais clássicos, e que desconstruiu tradições estabelecidas no uso convencional de instrumentos. Foi um dos primeiros a escrever sobre o que ele chamou de *música de acaso* e que ficou conhecido pelo seu pioneirismo na música eletrônica.

É o compositor da famosa peça 4'33", em 1952, descrita como "quatro minutos e meio de silêncio" que, contrariamente às músicas tradicionais que se pautam em partituras intercalando notas de diferentes durações com pautas, essa música de Cage não possuía nenhuma nota, sendo composta inteiramente por pausas. A composição previa a entrada no palco do músico, os aplausos, após o que o instrumentista deveria postar-se em posição de execução e permanecer assim durante toda a duração da obra.

Assim o foi por quatro minutos e trinta e três segundos, sem que o compositor tocasse qualquer nota em seu instrumento, que poderia ser o piano ou qualquer outro ou mesmo um conjunto de instrumentos. Ocasionalmente, o executante deveria fechar e abrir novamente a tampa do piano, para indicar um novo movimento da música. O público inicialmente ficava em silêncio, tentando entender o que estava acontecendo. Após um tempo, começaram a surgir cochichos, conversas, e então os protestos daqueles que se sentiam lesados por terem pago para não ouvir nenhum som musical. O nome da música, 4'33", foi o tempo máximo que o público conseguiu ouvir o silêncio sem se manifestar.

Mais tarde, o autor explicaria que 4'33" não era uma música composta apenas de silêncio, sendo a música, na verdade, formada pelos sons ambientes de dentro do teatro.

Seu caráter único, deve-se a que 4'33" seria diferente a cada apresentação, atingindo o ideal contemporâneo de interatividade, quando o próprio público faz os barulhos de que ela é constituída. Para testar os limites de sua criação, Cage ouviu sua criação dentro uma câmara anecóica - uma sala construída de tal modo a cancelar todos os ruídos-ambiente.

Evidentemente que Cage não ouviria um silêncio absoluto, já que o ruído de seu coração era assim predominante. Assim, em sua forma mais pura, 4'33" foi dita como uma música formada apenas por ritmo.

A respeito de sua fixação em não fazer uso de notas musicais, mais propriamente, do reconhecimento do silêncio como parte fundamental e geradora da criação musical, John Cage assim se expressou:

Quando eu era jovem, um de meus professores costumava se queixar de que assim que eu começava uma música, já a encaminhava para o final. (...) Eu introduzi o silêncio. Eu era um solo - digamos assim - no qual o vazio podia crescer.

Data de 1938, a criação por Cage do *prepared piano*, em que utilizou cortiças, pedaços de madeira, de papel e outros materiais entre as cordas do piano, transformando-o numa orquestra de percussão, criando a seguir, para esse novo instrumento, peças de concerto destinadas à sua orquestra de percussão.

John Cage começou a interessar-se pelas filosofias orientais, especialmente pelo zen-budismo, incorporando vários de seus elementos às composições. Determinado a remover qualquer intencionalidade em suas composições, chegou a usar jogar moedas para determinar os eventos posteriores.

A apresentação de suas obras aproximou Cage da *performance*, como na *Música aquática*.

Acrescentou elementos de aleatório, indeterminação e invenção de novos padrões musicais. Em *Paisagem Imaginária n.º 4*, de 1951, Cage reuniu 24 aparelhos de rádio ligados, aleatória e simultaneamente, por doze executantes. Foi autor de dois livros de grande repercussão, *Silêncio* e *Um ano desde segunda-feira*, em que expõe suas concepções musicais, que viriam a assinalar uma grande ruptura com toda a tradição musical.

Dessa forma, Cage mostrou que a tecnologia é uma linguagem e que música eletrônica é som sem intermediação, sem intérpretes, uma coisa sem subserviência ao som produzido. Como a linguagem, a tecnologia gera um significado na percepção e assim se cria uma espécie de medida para medir outra medida, o que o faz afirmar:

Um bom pianista é aquele que ouve e percebe as mudanças que aparecem no som, e então adapta a música, não com a intenção da destreza, mas em resposta ao som que lhe aparece.

Questionando o paradigma da música ocidental, que definia a música como uma série ordenada de notas, ou o que se esperaria de um concerto normal, Cage se voltou para outras concepções de música que mostravam um jogo entre som e silêncio.

A peça nem poderia ser chamada de *silent piece*; o ruído normal do próprio teatro seria a música ouvida na hora; o ruído ao qual se prestaria atenção por ser o presente segundo a concepção oriental de música, objeto de pesquisa de Cage.

Compôs *Atlas Eclipticalis* em 1961, fazendo uma diagramação da posição das estrelas no papel e convertendo-a em sons musicais.

Inspirado nas experimentações musicais, por volta dos anos 50, de seu amigo Morton Feldman, Cage usou o *I Ching* em suas composições a fim de introduzir um elemento do acaso, sobre o qual ele não poderia ter qualquer controle. A primeira vez que usou este método foi em *Music of Changes* para piano-solo em 1951, a fim de determinar a sequência de notas ou grupos de notas que deveriam ser usadas e o momento preciso de suas ocorrências. Cage também utilizou técnicas do acaso em outros trabalhos, como o já aqui citado *Imaginary Landscape N.º 4*, de 1951, escrita para doze receptores de rádio. Cada rádio tinha dois dispositivos, um para o controle da frequência a qual o rádio estava sintonizado, outro para o volume. Cage escreveu instruções muito precisas no placar sobre como os executores deveriam ajustar seus rádios e mudar com o tempo, embora ele não pudesse controlar o som provindo das máquinas que dependiam dos shows que passassem no exato lugar e hora da *performance*.

Outra obra de Cage, *HPSCHD*, composta também com técnicas do acaso, desta vez músicas do jogo de Mozart, *Musikalisches Würfelspiel*.

Outros músicos da tendência minimalista, além dos citados Erik Satie ou John Cage, foram: o filósofo-percussionista Steve Reich (1936-); La Monte Young (1935-), o pupilo de John Cage e um dos fundadores do movimento Fluxus, o real "inventor do minimalismo", o compositor de óperas e música para cinema Philip Glass (1937-). Ele apresenta em suas peças frases tocadas em uníssono, repetidas à exaustão com pequenas variações de timbres.

O *músico da chamada música* ou *composição aleatória* é aquele que pratica um estilo de música criada no século XX, na qual alguns dos elementos da composição são deixados ao acaso. O termo foi inventado pelo compositor e regente francês Pierre Boulez (1925-), considerado um dos principais representantes do *serialismo* criado por Anton von Webern, na Áustria, para descrever trabalhos a cujos executores eram dados certas liberdades com ressalvas para a ordem e repetição das partes da obra musical. Nas peças onde certas decisões são deixadas para o executor, mas não são resultado do acaso, os termos *música indeterminada* ou *aleatoriedade limitada*. A intenção de Boulez com o termo era distinguir seus trabalhos dos compostos por John Cage que se utilizava de operações improváveis para realizá-los.

Um estilo de composição que pode ser considerado precedente das composições aleatórias era o *Musikalisches Würfelspiele* ou *Jogo Musical de Dados*, popular nos séculos XVIII e XIX, jogo atribuído a Wolfgang Amadeus Mozart.

O jogo consistia numa sequência de medidas musicais para as quais cada medida possuía várias versões possíveis e em um procedimento para selecionar a sequência precisa baseada no lançar de dados.

O *músico microtonal* ou do movimento do *microtonalismo*, é aquele que usa *microtons* — intervalos de menos do que um semitom, ou como Charles Ives Charles Ives (EUA, 1874-1954), declarou, as "notas entre as rachaduras" do piano.

Se John Cage foi considerado "o pai", Charles Ives, por sua vez, seria "o avô" da música experimental norte-americana,

O termo *música microtonal* refere qualquer música cuja afinação não é baseada nos semitons com temperamento igual, tais como: - ocidental - entonação justa - música indonésica - música gamelan e música clássica indiana. Um termo alternativo cobrindo explicitamente tais possibilidades seria música xen-harmônica.

O compositor italiano renascentista e teórico Nicola Vicentino (1511-1576) experimentou aplicar os micro-intervalos e construiu, por exemplo, um teclado com 36 teclas para a oitava, o arquicímalo.

Contudo, os experimentos de Vicentino foram, em primeira instância, motivados por sua pesquisa no antigo tipo de música grega chamado de *genus*, e por seu desejo de contar com intervalos acusticamente puros dentro de composições cromáticas.

Quando experimentava com seu violino em 1895, Julián Carrillo (1875-1965) descobriu a décima-sexta parte de um tom, ou seja, dezesseis sons nitidamente diferentes entre os tons Sol e Lá, emitidos pela quarta corda do violino. Ele designou sua descoberta como “Sonido 13” (o décimo-terceiro som), reformulando as teorias e a física da música. Ele inventou uma notação musical numérica simples, que pode representar escalas baseadas em qualquer divisão da oitava, como terças, quartas, quintas, sextas, sétimas e assim por diante, e ainda que Carrillo tenha escrito, a maior parte do tempo, para quartas, oitavas e décima-sextas combinadas, a notação é capaz de representar qualquer subdivisão imaginável. Ele inventou instrumentos musicais novos, e adaptou outros para produzir microintervalos. Compôs uma extensa quantidade de música microtonal e gravou cerca de 30 de suas composições.

Alguns compositores ocidentais abraçaram o uso das escalas microtonais, dividindo uma oitava em 19, 24, 31, 53, 72 e 88 tons iguais e até em escalas de partições de tons, além da mais comum de 12.

Os intervalos entre os tons podem ser iguais, criando um “temperamento igual”, ou diferentes, como no sistema entonação justa ou temperamento linear.

Pode-se verificar o *atonismo no rock*. Assim, a banda norte-americana de hardcore punk *Black Flag* (1976-86) fez interessante uso de intervalos microtonais, com o guitarrista Greg Ginn, um apaixonado de free jazz, também conhecedor de música clássica moderna.

Durante o ponto alto da banda, no final da década de 1970 e início dos anos 80, muito antes de o *punk* estadunidense fosse dominante, a banda foi considerada, não injustificadamente, um grupo de rua hostil, apesar de que o tempo reconheceu seu trabalho com um considerável sucesso.

Uma canção que vale a pena é *Damaged II*, do LP de 1981, *Damaged* – uma gravação ao vivo, em estúdio, o uso intencional de quartas e oitavas sugere um guitarra em perigo de explodir. Outra canção é *Police Story*, da qual a maior parte das versões acaba em uma cadência tocada em tons de quarta exatos, com efeito similar.

Outros artistas do *rock* que utilizam a microtonalidade em suas obras são Glenn Branca (1948-), que criou muitas obras sinfônicas para conjuntos de guitarras elétricas afinadas de forma microtonal e Jon e Brad Catler, que tocam guitarra elétrica microtonal e guitarra-baixo elétrica.

Os músicos húngaros do microtonalismo, Bela Bartok (1881-1945) e Zoltan Kodaly (1882-1967), já antes mencionados, viajaram pela Hungria e Romênia, recolhendo músicas típicas de várias regiões. Gravaram tais músicas regionais cantando e tocando.

Depois ouviram as gravações recolhidas e passaram-nas para a notação musical.

Desta forma, conseguiram recolher cerca de 15.000 melodias, com o objetivo de preservar as tradições folclóricas, usando posteriormente essas melodias e ritmos em suas composições, evitando assim que os estilos tradicionais de seus países fosse perdido com o avanço da música popular ocidental.⁴²

A banda norte-americana *Zia*, fundada pela compositora Elaine Walker, lançou alguns álbuns de *rock* parcialmente microtonais desde o início dos anos noventa.

⁴² Cf. Grimshaw (2008: 30).

Entre os pioneiros da moderna música microtonal ocidental estão: Krzystof Penderecki, Henry Ward Poole (projetos de teclados, 1825-1890), Julian Carrillo (Mexico, 1875-1965), George Enescu (Romênia, 1881-1955), Alois Haba (República Tcheca, 1893-1973), Ivan Wyschnegradsky (U.S.S.R. (Rússia), 1893-1979), Harry Partch (1901-74), Eivind Groven (1901-77), Hans Luedtke (projetos de teclado, falecido em 1973), Henk Badings (1907-87), dentre outros.

Como compositores contemporâneos de música microtonal tem-se: Max Méreaux (1946-), Glenn Branca (1948-), Manfred Stahnke (1951-), Kraig Grady (1952-), dentre outros.

O *músico contemporâneo* não pode ser qualificado como tendo um perfil único, não lhe cabendo nem mesmo qualquer definição fixa ou única.

A música contemporânea evidencia uma imensa quantidade de influências que, aliadas à constante interação cultural, possibilitam um perfil heterogêneo da música do nosso tempo.

Ocorrem influências do passado obviamente, pois para qualquer mudança, fatalmente há uma sustentação prévia; tentativas de mudanças arrojadas que ainda não passaram por um crivo sensato de qualidade também ocorrem. Em uma expressão cultural nacional um antropofagismo cultural, ou melhor musical, também compõe essa cena.

O compositor contemporâneo transita por várias vertentes de estilo, bebendo em diversas fontes de inspiração, mostrando sua diferença de atuação com a preocupação voltada para seu receptor, cf. o apontam os autores a seguir:

Alguns compositores sempre se interessaram pelo público, e neste último quarto de século têm sido cada vez mais os compositores que destinam suas obras ao público, e não aos outros compositores, estudantes de música ou analistas. A preocupação suscitada pelo fosso entre compositor e o ouvinte levou a uma simplificação e mesmo uma minimalização do conteúdo, à criação de estilos híbridos, derivados de cruzamentos entre música erudita, popular, étnica, oriental ou folclórica, trazendo à superfície a organização musical, em vez de dissimulá-la, bem como as diversas tentativas no sentido de fazer a ponte entre a música familiar do passado e a do presente. (Grout e Machado 1997: 755)⁴³

Se à fase *vocal- rítmica* da Antiguidade sucedeu a fase *melódica*, a música foi ficando cada vez mais sutil, deixando de ser sensação para ser sentimento, passando de associativa a divagativa até chegar a ser a arte de expressar os sentimentos através dos sons.

⁴³ *Apud:* PULFER, Isabela. "Breve história da música erudita" onde pude encontrar grande fonte para este capítulo. Cf. web site: http://www.mnemocine.com.br/pdf/%7B1910200704444_musicaerudita%7D.pdf. Acesso em dezembro 2008.

Hoje, a música via de regra deixou de ser presa ao ritmo ou à melodia, instaurando outros valores, enfatizando os processos composicionais que interagem com os novos meios tecnológicos, até mesmo não fazendo uso de instrumentos musicais.

Assim, a música atual, mas só de tecnologia (caso do performático *rap*, música do movimento *hip-hop*, surgido no final da década de setenta com os jovens negros nos Estados Unidos, chegando imediatamente ao Brasil).⁴⁴

O vocalista de *rap* "fala" em rima, com ritmo e acompanhado por uma música que inclui percussão eletrônica e o arranhar da agulha de um toca-disco sobre um disco de vinil. Alguns nomes como Ice-T tornaram-se superpopulares e venderam milhões de discos.⁴⁵

O *músico da contemporaneidade*, mais especificamente o da primeira década do século XXI passou a disponibilizar, via Internet, um espaço privilegiado e aberto às produções musicais, de forma totalmente graciosa. Uma forma de escapar da opressão que o mercado fonográfico fazia a ele, e isso vem marcando seu encontro com novas tendências musicais.

⁴⁴ Referência de trabalho sobre esse estilo é: Souza, Angela Maria de. "O rap no movimento hip-hop: pensando novas musicalidades no contexto urbano". Disponível em: http://www.pesquisamusicaufpb.com.br/Masters/anais_abet2006.pdf. Acesso em dezembro 2008.

⁴⁵ Cf. Grimshaw (2008: 28).

O advento da Internet e particularmente do formato MP3 e as licenças *Creative Commons* que regulamentam o livre acesso à música, passaram a ameaçar seriamente a indústria fonográfica.

No Brasil, temos vários *sites*, ou os específicos *Netlabes*, partilhando da mesma filosofia de um universo alternativo às produtoras musicais numa visão de música enquanto direito de qualquer cidadão do mundo.

Reagiram as grandes gravadoras e a tendência maior que se verifica nesse campo nos últimos anos, é sua própria oferta de músicas - pagas ou gratuitas - na Internet, no exterior e também no Brasil. O *site* de relacionamentos *MySpace*, por exemplo, tomou uma iniciativa nessa direção. A proposta é que esse *site* se torne um concorrente para a loja virtual *iTunes*, da Apple. O acordo do qual já faziam parte grandes gravadoras, como a Sony BMG, Universal e Warner Music, teve recentemente a adesão da EMI e da The Orchard, esta voltada à música digital independente.

Essa iniciativa teve como objetivo integrar o comércio *on-line* de 100% do catálogo das gravadoras com as ferramentas de compartilhamento disponíveis na rede social, que conta com 3 redes:

- o Twitter (<http://twitter.com/rmc2009>);
- o Myspace (<http://www.myspace.com/riomusicconference>) e
- o Orkut (<http://www.orkut.com/About.aspx>).

Essas comunidades *on line* são criadas, visando a tornar a vida social de uma pessoa e de seus amigos mais ativa e estimulante, ao possibilitar o contato entre amigos por meio de fotos e mensagens e conhecer outras pessoas. Apresentam a vantagem de agrupar pessoas com os mesmos hobbies e interesses e que estejam procurando aumentar sua rede de relacionamento afetivo ou profissional. Qualquer pessoa pode criar comunidades *on line* ou participar de algumas delas para discutir eventos atuais, reencontrar antigos colegas de escola, trocar receitas favoritas.

Nos *sites* de relacionamento os usuários vão poder fazer o *download* pago de arquivos de MP3 (tecnologia que substituiu o CD que, por sua vez, substituiu o clássico disco-bolachão de vinil), sem proteção antipirataria, ouvir canções gratuitamente no próprio *site*, como o fazem nas rádios *on-line* e ainda controlar suas canções favoritas, organizando *playlists*. Tudo poderá ser acessado diretamente das páginas dos artistas ou encontrado via ferramenta de buscas, que foi aprimorada para o lançamento desse serviço.

Essa é a primeira fase de um projeto que promete ser revolucionário. Somos a maior comunidade on-line de música e construiremos o maior catálogo de música digital do mundo, além de oferecermos conteúdo de vídeo.

Essa foi a afirmação do co-fundador e diretor-executivo do *MySpace*, Chris DeWolfe, durante uma conferência, quando informa que cerca de 70 pessoas trabalham atualmente nesse projeto, que deve ter uma equipe com 200 funcionários nos próximos meses. “*Nosso objetivo é oferecer todas as músicas disponíveis para todos os territórios.*”⁴⁶

O Mercado Internacional de Discos e Edição Musical (*Midem*) ocorre a cada ano, em um diferente local, com a intenção de explorar não só as novas tendências da música no mundo todo, mas também os caminhos para um negócio cujas vendas vivem um momento complicado. Foi a 41ª edição do evento em 2009, a maior feira da indústria musical, com a presença de centenas de companhias e sociedades de autores. Nessa feira, mostraram-se as ofertas de várias companhias, sobretudo as independentes. No palco, grupos musicais e artistas dos cinco continentes apresentam-se, do *pop* à música clássica.

Ao mesmo tempo, seus promotores organizam anualmente uma série de seminários buscando idéias para promover negócios em crise. A tendência dos últimos anos mostra a fraqueza do setor musical, sobretudo em áreas como o CD, afetado pela pirataria.

⁴⁶ Informações disponíveis em: <http://www.radarcultura.com.br/node/26108>. Acesso em janeiro 2009.

Analistas da indústria debatem possíveis formas de ampliar os negócios, como a música para videogames, telefones celulares, séries de televisão e publicidade.

Dados divulgados pela Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI) revelam que as vendas legais de música digital duplicaram nos últimos anos, auferindo um bom lucro, cerca de 10% do total do mercado.

Um elemento de grande interesse é a venda *online* de música. As empresas cada vez mais recorrem a essa modalidade virtual, consequência do crescimento da internet e do comércio eletrônico em geral.

Como vem ocorrendo nos últimos anos, o *Midem* também vai examinar os avanços havidos no mundo em favor da proteção dos direitos autorais, graças às legislações nacionais e às iniciativas internacionais. Relembra-se o acordo extrajudicial de meados de 2006 nos Estados Unidos, pelo qual a companhia que distribuía o programa Kazaa, que permitia baixar músicas e filmes através da internet, se comprometeu a pagar uma indenização à indústria do entretenimento.

Paralelo ao *Midem*, surgiu o *Midemnet*, um fórum dedicado às novas tecnologias que mostra os avanços no setor caracterizado pelo forte desenvolvimento.

Uma preocupação em outro grande evento do campo musical, o *Rio Music Conference*, foi a discussão em torno do que ouviremos em um futuro próximo, o que o mundo vai consumir em termos musicais, considerando-se que a música eletrônica vive em constante transformação, numa frenética velocidade. A cada ano, novos estilos e sonoridades inundam as pistas de dança. Considerando também que a Internet surgiu como um verdadeiro furacão na indústria fonográfica. Em um primeiro momento, causando furor nas principais companhias do setor. Depois, a constatação de que ela veio para ficar. Como a internet e outras soluções criativas vêm redesenhando o mapa da indústria fonográfica, diminuindo as perdas dos últimos anos.

Discutir a produção musical como um dos campos mais férteis da música eletrônica é uma das tendências atuais servindo de tema para os eventos. Com o advento da internet e a chegada de novas tecnologias, qualquer espaço, até mesmo um quarto de residência, vira um estúdio, com faixas musicais rapidamente se propagando. Fazer música nunca foi tão fácil. Todo em plataforma *Ableton* e *Logic*, é possível que qualquer pessoa crie suas melodias e tire as respectivas dúvidas também *on line*, a partir de um painel exclusivo de um dos principais softwares de produção musical do mundo, o *Ableton*, com os novíssimos *plug ins* dessa empresa, direto da Alemanha.

Outro evento, o *Eletronika-Festival de Novas Tendências Musicais*, é um festival que quer ser um "ponto de encontro para as últimas tendências musicais internacionais" e um evento que pretende juntar artistas das novas tendências sonoras (da *eletrônica* ao *rock* menos linear).

Satélites, na atualidade, vêm transmitindo acontecimentos musicais a todo o mundo, inclusive fazendo com que a música seja utilizada para motivar a generosidade e garantir o empenho das pessoas para as causas sociais.

Os concertos *Live Aid* foram exemplares nesse sentido, ocorridos em 13 de julho de 1985, simultaneamente em Londres e Filadélfia, quando perto de 1/3 da população mundial pôde estar conectada nas imagens difundidas por todo o mundo por meio de 12 satélites. O músico Bob Geldolf (1952-) foi o organizador do evento, objetivando chamar a atenção do mundo para a fome na Etiópia e outros países africanos. Os concertos arrecadaram mais de 67 milhões de dólares para a compra de alimentos a essas populações.⁴⁷

⁴⁷ Cf. Grimshaw (2008: 30).

Como se pode verificar, a característica geralmente mais marcante do músico contemporâneo parece ser justamente aquela de sua música estar totalmente voltada, em suas experimentações possibilitadas pelas avançadas tecno-ciências, para os *efeitos sobre o Outro*, espectador, telespectador ou ouvinte.

Ao mesmo tempo, assim como no passado, têm-se músicos que fazem experimentações combinando sons produzidos por animais com a música que compõem.

Na *Sinfonia dos Brinquedos*, Franz Joseph Haydn (1732-1809), um dos mais importantes compositores do período clássico, ao lado de Mozart, Beethoven e Bach, utilizou um apito de água para imitar o som do rouxinol, mostrando que os músicos continuam a inspirar-se na natureza, tal qual os homens pré-históricos inspiravam-se no som do vento, da água e do canto das aves.

Os músicos contemporâneos têm sua música nessa linha sendo chamada de *New World Music*, incluindo-se nisso Olivier Messiaen, Terry Oldfield, Medwin Goodall e Anthony Miles.

O primeiro, o compositor inglês, ora residente na Austrália, Terry Oldfield (1949-) onde faz produções musicais para cinema e televisão, em sua obra *Out of the Depths*, acompanhou os corais femininos e a flauta que toca, com cantos de baleia.

Way of the Dolphins, de Medwin Goodall, mostra o canto sub-aquático dos golfinhos.

O uivar dos lobos dá um toque místico a *Even Wolves Dream*, do compositor Anthony Miles.⁴⁸

Em "A Música como Linguagem", o musicista/musicólogo Paulo Mota, em 1993,⁴⁹ citou o compositor francês Jacques Chailley (1910-99) que, em sua obra *Quarenta mil anos de música* (1961) apresenta três orientações na Música Contemporânea: 1) a liberação da tonalidade (Claude Debussy: modos antigos e escalas exóticas; e Arnold Schoenberg: nivelamento das funções e hierarquias dos doze graus da escala temperada cromática); 2) a liberação da simetria e da periodicidade rítmicas (Igor Stravinsky (politonalidade e polirritmia), passando por Oliver Messiaen (modos de valores e intensidades) e culminando com o multisserialismo bouleziano); e 3) a busca de novas sonoridades instrumentais (John Cage, Edgar Varèse, Henry Cowell), concretas (Pierre Schaeffer e Pierre Henry) e eletrônicas (Karlheinz Stockhausen).

⁴⁸ Cf. Grimshaw (2008: 18)

⁴⁹ Disponível em: <http://www.artnet.com.br/pmotta/musica.htm>. Acesso em 12/2008.

Ainda segundo o autor, tais caracterizações imprimem à composição especificidades que fazem com que ela passe a integrar um tipo diferenciado e exclusivo de repertório, mesmo que os compositores se utilizem de outros estilos ou tendências musicais, tais como o *jazz*, o *rock* ou a música folclórica, por exemplo.

Continuando, Mota (1993) vai dizer que muito embora seja plurívoco o universo da música do século XX (diferentemente do panorama musical existente até o final do século XIX, quando prevalecia o sistema tonal e os compositores eram, quase em sua totalidade, unânimes na sua utilização), a Música Contemporânea - compreendida aqui como detentora de uma linguagem específica - é intraduzível em termos de outras linguagens, estilos e/ou tendências musicais.

Isso significa que não há como realizar versões de Música Contemporânea em outras linguagens musicais mas, ao contrário, pode-se executar uma peça de Bach ou Beethoven utilizando-se da estética jazzística, por exemplo.

Desta forma, a composição, interpretação e apreciação da Música Contemporânea pressupõe um saber particular e um instrumental de leitura específicos de seus códigos estéticos e de sua estrutura formal.

Para finalizar, o autor vai dizer que *Música Contemporânea* não seria, pois, um termo que definiria necessariamente toda a música produzida ao longo do século XX [e XXI], mas a determinação de uma linguagem com procedimentos composicionais e interpretativos (e, por extensão, também procedimentos apreciativos) próprios e particulares.⁵⁰

Assim, fazendo uma viagem pelos componentes vocal, instrumental e nanotecnológico (ou nanodigital) da música, pudemos ter um quadro de como o homem se relacionou com os sons e silêncios, com a música vocal ou instrumental, no decorrer dos tempos até o presente das novas tecnologias. De como pôde criar suas composições seguindo ou superando/deslocando os modelos vigentes, sempre fazendo música, vivendo na música...

Na próxima seção, vou trabalhar a problemática da questão do músico-idoso na relação com sua prática musical, sob a rubrica *O velho em novos arranjos*.

⁵⁰ Motta, Paulo. "A Música como Linguagem" (junho 1993). Cf. disponibilizado em: <http://www.artnet.com.br/pmotta/musica.htm>. Acesso em 12/2008.

4.3. O velho em novos arranjos

- *Sobre a performance musical*

O seguinte fragmento textual, *"No tempo de nossos bisavós, todos os filmes eram mudos e em preto-e-branco, ou seja, sem sons e sem cores. Alguns cinemas até contratavam músicos para tocar durante as sessões..."*¹, extraído de caderno de música dirigido à leitura de crianças é de doce evocação para as pessoas mais velhas, porque vai dizer de uma performance musical em palco de cinema, muito significativa para os espectadores até as primeiras décadas do século vinte.

Tal *performance* antecipava, acompanhava e finalizava, via de regra, um filme e muitas vezes levava o público para além do cinema, especialmente para aquele espaço próximo, ao ar livre, das pequenas praças interioranas.

¹ FRANÇA, Cecília Cavalieri. *Para fazer música*. Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2008: 19.

De um lado, o executante musical poderia fazê-lo em um sentido mais amplo da palavra *performance*, caso apenas apresentasse música escrita por alguém que não estivesse diretamente envolvido naquela execução ou cuja motivação nada tivesse a ver com o momento da apresentação ao público. Na maior parte das vezes, contudo, não era isso o que se tinha no palco antigo de cinema.

Posso dizer que se tinha, de fato, naqueles lúdicos momentos do passado, a arte musical em diálogo com a arte cinematográfica; pelo menos era o que eu, como testemunha e quantas vezes protagonista em tempos mais recentes, o sentira nos cinemas de nosso país: a música, a aparente pretexto de sonoplastia externa ao filme, não apenas introduzia o filme para o público, mas criava o clima adequado para o tema desenvolvido nas imagens cinematográficas; acompanhava-o, movimentando, ou mais que isso, protagonizava com seus acordes as cenas que se sucediam.

Na ausência de falas, de legendas, de absoluta falta de sons enfim, a execução musical exercia autêntica função mediadora entre filme-mudo e público.

Mas antes que linguagem musical a serviço ou a reboque da linguagem imagética, tinha-se o protagonismo da primeira em mesmo *status* com a segunda.

Dizendo de outro modo, a linguagem musical em complementaridade à linguagem imagética, um verdadeiro diálogo teórico entre múltiplos sistemas significantes. Via-se ali a capacidade da música em vincular-se a outros elementos da linguagem, construindo sentidos substanciais que validam a essa prática musical de cinema um *status* mais sofisticado que a mera ilustração.

Mais tarde, com a música em trilha sonora do filme, esse papel protagonista da música manteve-se, como o ratificam muitos trabalhos da área.² Inclusive conforme aponta Eikmeier (2003), um filme pode ou não valer-se de um repertório musical pré-existente:

Apesar de defender que a música original tradicional escrita para cinema possui uma estética específica... [pretendo] mostrar que qualquer música pode cumprir este papel.

² Estes trabalhos são exemplares nesse sentido: Carrasco, C. *Trilha Musical. Música e Articulação Fílmica*. Dissertação (Mestrado) . Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1993 e Carrasco, C. *Syngkronos. A Formação da Poética Musical do Cinema*. Tese (Doutorado) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

A exposição serve-se, neste ponto, principalmente de análises da formação da poética musical no cinema, flagrando a prática com a música compilada como um procedimento não somente recorrente nos seus primórdios, como também, responsável, pela consolidação de práticas funcionais - herdadas da tradição operística, dos "teatros de variedades", "Music Halls" e "Vaudevilles" - utilizadas até os dias de hoje.³

Mesmo com a chegada primeiramente do filme-sonoro, depois falado, um pouco por acaso em 1926, a *performance* "de filme" não perdeu sua valiosa e reconhecida função: a *Abertura* da sessão inicial de cinema se dava com música ao vivo, preparando os ouvidos para a narrativa cinematográfica e os diálogos entre os atores que viriam a seguir. O fragmento a seguir ratifica isso:

Na época do cinema mudo, cada sala dispunha de um pianista ou de uma orquestra, encarregados de acompanhar as imagens com eflúvios sonoros baseados numa partitura especialmente composta para essa finalidade ou com indicações fornecidas, às vezes de maneira bem precisa, pela empresa produtora. (Marcel Martin, s/d: 120).

³ Eikmeier, Martin. *Trilha sonora: a música como elemento de sintaxe do discurso narrativo no cinema*. Dissertação (Mestrado). Unicamp, Instituto de Artes, 2003.

Uma *performance* geralmente de pessoas de certa estirpe – um maestro dirigindo a orquestra ou competente professor de piano da cidade ou um velho instrumentista de banda municipal ou sinfônica que, de início, acolhia com música os recém-chegados à sala de espetáculo, que se acomodavam em suas poltronas até bem antes da hora, para desfrutar daqueles momentos musicais.

E que, após a última sessão, os acompanhava até a praça principal onde, invariavelmente em belo coreto, esse músico se reunia com outros músicos para mais uma apresentação musical, agora uma grande banda sinfônica ou de música popular.

Com muito gosto, posso dizer que pessoalmente participei com alguns companheiros da *São Paulo Dixieland Band*, por muitas vezes na década de setenta, desse tipo de atividade musical e em vários locais.

Nós nos posicionávamos atrás da tela, por exemplo no MASP-São Paulo, e ora nos alternando com um trio ou com a banda completa, íamos musicando as cenas de muitos filmes-mudos de Charles Chaplin, de *Comedy Cops*, dentre outros, apresentados ao curioso público como raridades documentais da cinematografia mundial.

Posso dizer da *expertise* que precisávamos ter para acompanhar com ritmo e melodia adequada cada nova cena — sentimental ou violenta, tranqüila ou acelerada..., protagonistas que nos sentíamos, naqueles momentos de interação com os atores e com o público.

No final do filme, já não nos conduzíamos, como ocorria no passado, em direção aos agora abandonados e desertos coretos das praças, mas voltávamos para a frente do palco e, finalizando a sessão de cinema, fazíamos um concerto de jazz tradicional, para fechamento da noite, com o público vibrando, de pé.

Chego a pensar que talvez o término da *Abertura musical* de cada sessão de cinema, que atraía muito público muitas vezes somente por ela, tenha contribuído, de alguma forma, além do advento da televisão, para o afastamento do público das salas de cinema.

Fato que perdurou por muitos anos a ponto de entrarem em decadência ou fecharem grande parte das salas tradicionais das cidades até o início deste século quando a sala de cinema volta especialmente nos shopping centers.

Contudo, o músico de *performance* “sala-de-cinema” perdeu com muita tristeza aquele seu consagrado espaço de trabalho.

Ressalte-se também que os coretos das praças, que centralizavam antes, com as bandas de música, o *footing* dos jovens bons-partidos de uma cidadezinha que à sua volta circulavam, admirando as mocinhas-casadoiras, hoje perderam sua graça, servindo como espaço de correria para as crianças ou suporte alto para trepadeiras dos jardins.

Enfim, novos arranjos se afinam nos diapases dos novos tempos e novos espaços...

- ***Sobre a performance inventiva***

No segundo e estrito sentido acima de *performance* – a que chamei de *performance inventiva* –, é que vejo como se situam os músicos-idosos entrevistados neste trabalho. Justamente porque seu desempenho no instrumento identifica-se com o de um *expert*, no sentido do teórico da música Sloboda (2008: 88). Ou seja, os músicos apresentam-se interpretando música popular, canções de variados estilos e ritmos, muitas vezes transpondo-as significativamente para uma abordagem jazzística ou improvisando sobre temas...

...como *St.Louis Blues*, *Indiana* ou *How High The Moon*, com a vitalidade ou o *swing* de uma *performance* de alta qualidade, sem necessidade de ensaios...

Interpretam eles as músicas como se fizessem leitura à primeira vista de suas partituras... e sem as partituras! Logicamente, porque *a priori* já conhecem os originais suficientemente, *de cor*, dados os longos anos de estudo, concentração, ensaio e prática na arte musical.

Suas *performances* "à primeira vista" são conseqüentes pois, a um período de exposição continuada à partitura, aprimoram a execução das músicas até que estas atinjam certos critérios de adequação. Uma boa leitura à primeira vista identifica um *expert*, no dizer de Sloboda (2008: 88).

Isso não significa que sua música seja idêntica à origem do gênero musical interpretado. Um problema que sempre se colocou para a reflexão é justamente o da relação entre a variedade das execuções de uma música e sua real identidade. Isso se verifica na recriação de antigos temas que ganham nova roupagem musical, seja com novos arranjos, seja com interpretação personalíssima de um cantor, seja na interatividade do computador.

Essa recriação - que eu até diria de "transcrição" por se tratar de outra criação musical para além da composição original -, e que se apresenta como peculiaridade do gênero *jazzístico*, efetiva-se por meio da relação entre o *jazzman* e seu instrumento. Segundo Calado (2007: 29):

É através do conhecimento técnico apurado e da integração física (corporal mesmo) com o instrumento que o jazzman consegue sua plena performance musical. Tal relação parece ser inerente a todo músico-instrumentista, seja ele jazzista ou não. No entanto, uma diferença básica revela-se entre o jazzman e o músico erudito de formação europeia... uma técnica baseada em determinados conceitos estéticos e de sonoridade... um certo padrão de "beleza" musical. Na virada do século XX, época da formação do jazz, uma outra atitude é encontrada... os jazzmen não copiaram esse padrão de sonoridade... cada um deles criou o próprio som, de acordo com sua personalidade e experiência de vida... um engajamento muito maior e pessoal é constantemente exigido do músico.

Além de tudo, um músico de *blues* e *dixieland* no Brasil, por exemplo, sabe que essa música já migrou bastante, sofrendo influências dos lugares por onde passou durante décadas: de New Orleans, berço de origem, migrou para Chicago, New York e daí para o mundo, inclusive o Brasil. Portanto, para além da variação nos tipos de sonoridade e estilo pessoais, espaço e tempo também interferem na música jazzística.

O *blues* é exemplar nesse sentido: um dos gêneros musicais norte-americanos que se movimentou dentro de seu país de origem, os Estados Unidos, e para outros países, caso do Brasil.⁴ Já nos fins dos anos 40-50, músicos consagrados - Muddy Waters (1915-83)⁵; Elmore James (1918-63)⁶; e Howlin'Wolf (1910-76) - levaram o *blues*, do sul para o norte estadunidense, mais propriamente do Delta do Mississippi para Chicago, ajudando a estabelecer ali os sons do *country blues*.

Migrou o *blues* para a Inglaterra, Jamaica, Irã, Coréia do Norte, Singapura etc. Na Inglaterra, o *blues* norte-americano foi peculiarmente adaptado "*à sua forma de rock and roll*", pelos Beatles e Rolling Stones.

Tal tendência musical global do *rock and roll* sofre, então, mudanças na Jamaica, gerando o *reggae*.

No Irã e na Coréia do Norte, o *rock and roll* sofreu a oposição das autoridades governamentais e assumiu valor e significado diferentes para os amantes desse tipo de música, assim como na Singapura, ocorreram questões da resistência e consequentes mudanças nesse tipo de música de origem estrangeira a eles.

⁴ Dados extraídos de George O. Carney (2007: 142 e segs.).

⁵ Músico de blues norte-americano, Muddy Waters era considerado o Pai do Chicago Blues, atribuindo-se a ele a ideia de invenção da guitarra elétrica.

⁶ Além de guitarrista de blues, Elmore James era cantor, compositor e "band leader".

O *dixieland*, outra forma do jazz tradicional, difundiu-se de New Orleans sob a forma do jazz típico da região. Essa cidade, de possessão francesa, tinha o franco francês como moeda corrente, cujo nome da moeda de dez francos (*dix francs*), deu origem ao nome da música do lugar (cf. *dix land*, 'a terra da moeda dos dez francos').

Indo, porém, para Saint Louis, começou a haver uma mudança nessa música que, do estilo original de N.Orleans, passa em Chicago a ser afetada pela música dos europeus, com seus arranjos escritos.

Uma rica fusão se dá desta música dos brancos europeus com a harmonia, o ritmo e o sentimento dos negros de New Orleans. Daí, se chamar *Dixieland*, que avançou para outras modalidades de estilo: o *Chicago* e *New York*, estilos esses sofisticados e arranjados com mais sutileza.

Na verdade, o jazz nos seus estilos *Dixieland*, *Chicago* ou *NY* são músicas feitas não só para ouvir, mas para dançar, tanto é que depois de ter seu início em prostíbulos, passou a fazer parte dos saraus nas casas de chá e salões chiques da época, tendo alcançado auge por ocasião da Lei Seca, os *Anos Loucos*.

Seguiram-se os estilos *Charleston* e *Shuffle*, tipicamente voltados à dança de salão à caráter, quando surgiram as melindrosas com seus vestidos de miçangas e pedras de cristal, que brilhavam sob os holofotes e se refletiam nas bolas de espelho de cristal, levando todo o público à loucura.

Outro aspecto da espacialidade e temporalidade que não pode deixar de ser aqui pontuado é aquele que, na contemporaneidade, diz do *impacto da música sobre a paisagem cultural*.⁷

Vivemos momentos em que são valorizados grandes espaços especialmente construídos para festivais de um determinado estilo (rock, música eletrônica de bandas ou apenas regida por DJs) ou para apresentação de um único cantor ou banda do exterior.

Os músicos brasileiros perdem, muitas vezes, espaço neste início de século, quando ganha desmedido reconhecimento o artista globalizado, que recebe seu impulso internacional garantido por um conglomerado de atividades ligadas à produção e à circulação da música, tendo grandes empresas multinacionais como patrocinadores.

⁷ *Paisagem cultural* aqui entendida no sentido de George O. Carney (2007: 125), como a marca visível da atividade humana musical na paisagem natural.

Enquanto no passado, por exemplo na época vitoriana, as pessoas gostavam de se reunir em volta de um piano e cantar, atualmente, mais precisamente desde os anos sessenta, em concertos de música clássica, óperas, música pop, milhares de espectadores pagam caro para assistir a um concerto, como os que ocorrem recentemente: os de Madonna e outros astros internacionais.

Ressalte-se, contudo, que a fórmula espacial, tradicional, de "artista no palco/público na plateia" não se adequa aos novos movimentos da música...

Muitos dos momentos musicais gravados para este trabalho evidenciam que as ondas e os fluxos de sons extrapolam os limites físicos e individuais, quase sempre ocorrendo em uma "roda de samba", "roda de chorinho", jazzistas em *jam sessions* em bares e restaurantes, uma integração muito próxima entre artista e público. Lugares em que a interpretação e a experiência com o som rompem também com a relativa estaticidade e visibilidade da partitura [o registro objetivo das intenções do compositor] e seus signos.

A difusão da música no decorrer do tempo e para novos espaços nas suas consequências evidenciam o quanto mudam e se aperfeiçoam os estilos musicais. É exemplar nesse sentido o que diz Eric J.Hobsbawm:

Há uma grande diferença entre as primeiras músicas flamencas dos anos 1860 e o flamenco de hoje, a menos que deliberadamente (e geralmente em vão) se busque a forma arcaica. Porém, essa diferença é irrisória se comparada ao fosso que separa a música de rua de New Orleans do início da década de 1900, por exemplo, da série de concertos dados por Miles Davis e Gil Evans em 1958. O jazz, efetivamente, desenvolveu-se não só na linguagem básica da música popular, mas também como um tipo de música de arte sofisticada, que busca não só se fundir mas também competir com a música de arte estabelecida no mundo ocidental. (2008: 35).

Algumas das características fundamentais da música popular - seja o jazz, o blues, a MPB, ou outra modalidade -, que se mantêm vigorosas, independentemente do decorrer do tempo, são: - o peso da tradição oral para a sua transmissão; - a importância de ser a música popular aquela que as pessoas fazem e de que participam ativa e socialmente e não como uma música de aceitação passiva; - a importância da improvisação sempre presente; - uma imprescindível variação de uma execução para outra.

Mas também é preciso que se reconheça que muito da música popular muda, a ponto de, às vezes, tornar quase irreconhecível um determinado tema em sua versão original.

Mas isso, afinal, é o que se espera que ocorra com uma música que não desaparece, que é forte o bastante para manter vida própria, não obstante continue a se reciclar em um mundo dinâmico como o nosso.

E que nos leva a refletir sobre, por exemplo, o que é criar música nesses novos tempos de esfumados limites temporais e espaciais.

- ***Sobre a inventividade na Internet***

Muito colaborou com os músicos e com a população em geral um trabalho surgido na internet, que objetivou, através da arte em geral, e em particular da música, indicar os caminhos e as definições da propriedade intelectual, defendendo antes a generosidade da produção colaborativa, por exemplo na área musical, que a visão estreita da propriedade privada.

E como surgiu esse movimento musical na rede virtual? Em 1999, um jovem, Shaw Fanning então com dezenove anos, criou o *Napster*, o primeiro programa de compartilhamento massivo de arquivos de música (principalmente MP3), através da tecnologia *peer-to-peer*, da Internet.

Shawn é descrito como aquele que mudou a indústria musical para sempre, ao trazer o conceito de P2P (Par-a-Par, ou de pessoa a pessoa) para a mídia. P2P é o fenômeno das redes virtuais, expressão usada desde 1984, a partir do desenvolvimento do projeto *Advanced Peer-to-Peer Networking Architecture*, da IBM -, que resultou no *Napster* e dezenas de outros programas, cuja importância no universo musical se deve por constituírem uma ferramenta de divulgação gratuita de músicas, especialmente de partituras de clássicos de domínio público.

Assim, *Peer-to-Peer*, literalmente ponto-a-ponto, é rede linear, não hierárquica, de distribuição de conteúdos, caracterizada pela descentralização das funções na rede, onde cada terminal realiza tanto funções de servidor quanto de cliente.

Fazendo uso dessa tecnologia, o *Napster* permitia que os usuários baixassem arquivos diretamente dos computadores de outros usuários.

Criou assim, uma imensa comunidade global com milhares de músicas disponíveis, onde um usuário baixava do outro e disponibilizava suas músicas para toda a rede.

Assim, tais redes democratizaram o acesso direto de uma pessoa a qualquer outra pessoa, sem dependência a um provedor, sem gastos nem investimentos maiores, por exemplo no caso dos músicos, na troca de partituras, letras de música, novos arranjos, composições feitas *on line* com participação interativa etc.

Em seu auge, em janeiro de 2001, o *Napster* teve um pico de 8 milhões de usuários conectados trocando diariamente um volume estimado de 20 milhões de canções.

Sony e Warner, as grandes empresas da indústria fonográfica, foram as que acusaram o serviço de redes virtuais *Napster* de violar a *Lei de Copyright*, por disseminar ilegalmente arquivos de áudio protegidos por tal lei, promovendo a pirataria pela rede. Até mesmo uma banda, a *Metallica*, declarou-se publicamente contra o *Napster*, movendo-lhe ações legais. Assim, os servidores do *Napster* foram desligados em março de 2001, após uma batalha judicial travada entre seus operadores e a Recording Industry Association of America (RIAA).

Em dezembro de 2002, o *Napster* foi comprado pelo grupo Roxio, fabricante de softwares para gravação de CD e DVD, que passou a vender as músicas arquivadas aos usuários.

No entanto, a revolução trazida por essa rede virtual teve seus efeitos de mudança na indústria fonográfica, com novos programas similares ao *Napster*: o Kazaa, eDonkey, Morpheus, Audiogalaxy. Contrapôs-se, a nosso ver, ao aspecto de ordem legal e ao de auferição de lucro, a possibilidade inovadora de - por meio da troca nas redes - a recriação de uma obra musical original, em uma *performance inventiva*, tal qual ocorre no caso das traduções poéticas: novos arranjos ou interpretações criativas podem ser feitas, novas letras de música...

Inaugura-se um tipo de relação do músico com o público que não era sequer imaginável antes da onda P2P, ressalvando-se que esse compartilhamento - inevitável em sua prática - restringe-se a dados, partituras, conteúdos conceituais, letras de músicas, de arranjos, enfim, o compartilhamento de produções de caráter intelectual, qualitativo, o que exclui a prestação de serviços, o lucro com o comércio artístico.

Não obstante as críticas da indústria fonográfica que amargou grandes prejuízos, e as de muitos artistas, impõe-se distinguir 'pirataria' do direito à liberdade de informação.

Qualquer obra intelectual publicada - seja música, seja livro..., constitui informação que não pode ser restringida sob o fundamento de violação a direitos autorais. O compartilhamento de arquivos pela internet, sem finalidade de lucro, para uso estritamente pessoal, equivale a empréstimo da obra entre pessoas, o que não ofende a lei de *copyright*.

É de consenso que qualquer pessoa tem o direito natural de ter acesso a todo tipo de informação publicada, por quaisquer meios, desde que o faça para seu próprio uso, sem o intuito lucrativo, e que faça o crédito a quem de direito. Somente o uso comercial de informações protegidas por *copyright*, sem o respectivo pagamento dos direitos de uso, constitui pirataria, prática ilícita que merece ser combatida.

Mas não deixa de ser um desafio neste século XXI a questão de se oferecer um uso mais bem adequado às produções artísticas na Internet. *"Com a entrada da web comercial, perdeu-se, praticamente, a verdadeira função da rede: o trabalho colaborativo à distância"* (2005: 43),⁸ como ocorria nos anos noventa com vários grupos desenvolvendo projetos de arte digital e música de forma descentralizada e colaborativa.

⁸ Cf. Segundo Beiguelman, Giselle. "Samplear é preciso". *Link-se: arte/mídia/política/cibercultura*. São Paulo: Petrópolis, 2005: 41-5.

Trago, assim, especificamente para o campo da música, certos dizeres sobre as produções artísticas em geral declaradamente liberadas para o uso comum dos interessados que, segundo alguns pensadores, não comprovam a morte do autor, mas fazem ressurgir o "*autor generoso, o Homero que foi vários homens e mulheres*", conforme o fragmento a seguir:

*O que vai para o caminho da morte certa é o editor como atravessador e parasita do autor, os direitos autorais ou copyrights (direitos de cópia) que funcionam hoje como uma força restritiva ao processo de criação intelectual. Em síntese, somos a favor do copyleft (deixar copiar) em prol da diversidade de produção.*⁹

Novas *performances* musicais, artísticas, estão em cena trazidas por aqueles cuja lógica foge ao que é estabelecido pela lei oficial ou de mercado. Lógica que escapa até mesmo do atavismo temporal. Juan Carlos Paz (1897-1972), por exemplo, é um compositor argentino que, em sua obra *La música en los Estados Unidos* (1959), diz a propósito do músico John Cage, que sua música responde mais a um conceito de *espaço sonoro* do que de desenvolvimento no tempo.

⁹ Cf. Beiguelman, 2005: 43.

Browsear parece ser a palavra de mais aplicabilidade neste século XXI em termos artísticos, especialmente no campo da música: estabelecer relações da música com outras coisas, como dados de preferências pessoais, de traços culturais, traços do lugar de origem, de elementos simbólicos, diferenças de lugar para lugar, enfim, *mutatis mutandis*: "... adicionar, temporariamente, dados e provocar rearranjos automáticos e encontros acidentais."¹⁰

- ***Sobre as motivações ao trabalho musical e seus efeitos...***

Falar do trabalho musical é falar antes sobre quem é esse homem ou essa mulher, que ocupa, na contemporaneidade, a posição de músico.

A resposta independe da etnia, da cor da pele, da idade, da origem social ou situação econômica. Importa, sim, a meu ver, que se pense que a música seja produto de uma subjetividade, do envolvimento de uma pessoa em atividades de composição, execução ou escuta, com efeitos para si mesmo e para o outro. Que lhe despertam, assim como ao ouvinte, emoções profundas e significativas, que, segundo Sloboda:

¹⁰ Cf. Beiguelman, 2005: 79.

(...) podem variar desde o 'simples' deleite estético diante de uma construção sonora e desde emoções como a alegria ou tristeza que a música às vezes evoca ou realça, até um simples alívio da monotonia, tédio ou depressão que pode ser proporcionado pelas experiências musicais cotidianas. (2008: 3)

Sloboda diz, então, de uma das primeiras propriedades que a música tem é essencialmente a de melhorar nossa vida emocional. Ainda segundo ele,

"...o fator emocional é intercultural. Não se explicaria que a música tenha penetrado até a base de tantas culturas diferentes, se não existisse alguma atração humana fundamental pelo som organizado que transcende as barreiras culturais."

Logicamente, há outras motivações para que as pessoas façam uso da música, e com efeitos diversos.

Em segundo lugar, pode-se dizer das motivações decorrentes do contexto histórico, ambiental e social de um lugar que pode representar o cenário e a inspiração necessários para que uma pessoa ou um grupo passem a criar música. Tal motivação pode ser exemplificada no fragmento a seguir:

...o desenvolvimento do movimento punk rock em projetos de moradia para classes desfavorecidas na Inglaterra: a criação do som do rock acid/psychodelic associado ao estilo de vida hippie, que teve início em São Francisco, no distrito Haight-Ashbury; a gênese do blues urbano no South Side de Chicago conhecido como Bronzeville; e o ambiente úmido, sombrio, de fortes barulhos associados à indústria aeronáutica, que influenciou a música grunge em Seattle. Nesses lugares específicos, ocorreram importantes eventos musicais e, a partir deles, muitas vezes se propagaram mudanças significativas. (2007: 139)¹¹

As pessoas se envolvem com atividades musicais considerando-se que estas são também atividades sociais - esta como mais uma motivação para se compor/interpretar/escutar música. Investindo nessa direção, elas podem auferir muitos valores sociais, ao receber uma série de retornos sociais. Inclusive a assunção da atividade musical como forma de trabalho, em situações sociais formalmente definidas, possibilita que as pessoas ganhem a vida com a música (c. Sloboda, 2008: 3).

As práticas musicais não podem ser dissociadas do contexto cultural. Cada cultura detém modalidades próprias de música, diferentes em seus estilos, abordagens e concepções relativamente sobre o que é a música e sobre o papel que ela deve exercer na sociedade.

¹¹ Cf. Carney, George O. "Música e lugar". In: Corrêa, Roberto Lobato e Rosendahl, Zeny. *Literatura, Música e Espaço*. Rio de Janeiro: EdUERJ.2007: 123-50.

As diferenças entre tais modalidades musicais dizem de uma maior propensão ao humano ou ao sagrado; do fato de uma música ser mais funcional contrapondo-se à música como expressão de arte; a concepção teatral do concerto contra a participação festiva da música folclórica, além de muitas outras.

Falar da música de um ou outro grupo social, de uma região do mundo, ou de uma época, faz referência a um tipo específico de música que pode agrupar elementos totalmente diferentes (como se verifica se a música é tradicional, erudita, popular ou experimental). Essa diversidade estabelece um compromisso entre o músico (compositor ou intérprete) e o público que deve adaptar sua escuta a uma cultura que ele descobre ao mesmo tempo que percebe a obra musical.

Desde o início do século XX, alguns musicólogos estabeleceram uma "antropologia musical", que tende a provar que, mesmo se alguém tem um certo prazer ao ouvir uma determinada obra, não pode vivê-la da mesma forma que os membros das etnias aos quais elas se destinam.

Nos círculos acadêmicos, o termo original para estudos da música genérica foi "Musicologia comparativa", que foi renomeada em meados do século XX, para Etnomusicologia.

Essa denominação de Etnomusicologia se apresentou, ainda assim, como uma definição insatisfatória (assunto tratado mais detalhadamente noutro capítulo).

Motivação para criar música pode advir dos elementos naturais de um lugar, que são expressos na composição musical e celebrizados em milhares de interpretações, algumas instrumentais outras com voz. Caso dos standards norte-americanos: *Summertime*, *Somewhere over the rainbow*, *Raindrops keep falling on my head*, *Stormy weather*.¹²

O problema cultural da representação das obras musicais por um ouvinte pode ser primeiramente ilustrado conforme o fez o musicólogo Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, de 1976, quando ele cita uma história relatada por Roman Jakobson, por ocasião de sua estada em New York, em uma conferência de G. Becking, linguista e musicólogo, pronunciada em 1932, no Círculo Linguístico de Praga a que Jakobson pertencia:

Um indígena africano toca uma melodia em sua flauta de bambu. O músico europeu terá muito trabalho para imitar fielmente a melodia exótica, mas quando ele consegue enfim determinar as alturas dos sons, ele está certo de ter reproduzido fielmente a peça de música africana.

¹² Cf. citados por Carney (2007: 140-1).

Mas o indígena não está de acordo pois o europeu não prestou atenção suficiente ao timbre dos sons. Então o indígena toca a mesma ária em outra flauta. O europeu pensa que se trata de uma outra melodia, porque as alturas dos sons mudaram completamente em razão da construção do outro instrumento, mas o indígena jura que é a mesma ária. A diferença provém de que o mais importante para o indígena é o timbre, enquanto que para o europeu é a altura do som. O importante em música não é o dado natural, não são os sons tais como são realizados, mas como são intencionados. O indígena e o europeu ouvem o mesmo som, mas ele tem um valor totalmente diferente para cada um, porque as concepções derivam de dois sistemas musicais inteiramente diferentes; o som em música funciona como elemento de um sistema. As realizações podem ser múltiplas, o acústico pode determiná-las exatamente, mas o essencial em música é que a peça possa ser reconhecida como idêntica.

Motivação para se criar música e receber seus efeitos benéficos seria fixar uma *novidade*, o fato de ser *nova*, como outra das *características* internas da música no século XXI. Essa *novidade* seria:

(...) captar uma atitude com relação ao novo como uma postura peculiar que caracteriza a musicalidade do século..., bem como o modo de ser do mesmo século na música e para a música. (2001: 10).¹³

¹³ Cf. PIANA, Giovanni. *A Filosofia da Música*. Trad.: Antonio Angonese. Bauru: EDUSC, 2001.

No entanto, temos que estar em condições de captar tudo aquilo que está realmente implícito, evocando o novo. O que seria o novo? Chama-se novo o que não pertence ao âmbito das coisas familiares e conhecidas; novidade significa estranheza, diferença, desenraizamento, viagem. A superação de limites ou barreiras e justamente nessas limitações consiste o dado velho a que se contrapõe o novo, isto é, na superação de tais barreiras consiste sobretudo a inovação.

Inovar na arte, inovar na música, trazer o inesperado - este o *start* que levou muitos músicos a se celebrizarem no decorrer dos tempos.

Já no início do século vinte, por exemplo, mais propriamente em 1913, o balé *A Sagração da Primavera*, do compositor russo Igor Stravinsky (1882-1971) provocou uma revolução artística, marcando o início do Modernismo na música.

A apresentação no *Théâtre des Champs-Élysées*, em Paris, teve rejeição absoluta da plateia, em função da irregularidade rítmica, com valorização nunca antes vista da percussão acima da harmonia e da melodia, o uso de dissonâncias, uma melodia imprevisível, enfim, aspectos musicais inovadores demais para a música corrente na época.

Até meados dos anos 60, os cantores de música folk acompanhavam-se de instrumentos acústicos. Em 1965, Bob Dylan (1941-) chocou o público ao mover-se pelo palco com uma guitarra elétrica, mudando também o tempo da música e seu estilo de cantar.

Nos anos 70, tanto a música, como a moda punk, chocou o Reino Unido. Os *Sex Pistols* causaram escândalo ao colocarem uma imagem da Rainha Elisabeth II, com um pearcing no nariz, na capa de seu disco *God Save The Queen*.¹⁴

Possibilidades ilimitadas se abrem para o campo da música com o avanço tecnológico. O contemporâneo Nitin Sawhney, músico britânico de ascendência indiana, em seu disco intitulado *Spirit Dance* (1994), apresenta uma mistura inovadora e exótica de música ocidental e oriental, ao empregar guitarras e teclados misturados com tablas indianas e flautas. Em sua música sentem-se os efeitos da música asiática, caribenha e do jazz. Seu trabalho combina, dessa forma, tradições musicais com instrumentos oriundos de várias culturas, tudo sintetizado em computador.

¹⁴ In: Grimshaw (2008: 31).

O que acontecerá com a música a partir do advento do computador, da internet, do celular, do Ipod, ainda não se tem como prever.

Importante é que todas as gerações possam acompanhar os novos avanços, inclusive a velha guarda de musicistas que não pode deixar de ser incluída. Até porque se o entusiasmo pela vida está mantido, que ele não deixe de se sustentar sempre, principalmente pelo que de novo, de instigante, de enigmático, nos oferecem as novas tecnologias aplicadas à área da música.

- *Sobre a longevidade do músico...*

Pensar nos musicistas-idosos faz-nos lembrar da questão da longevidade no mundo atual.

As pessoas estão vivendo mais, atestam-nos as pesquisas, conforme discuti em minha dissertação de mestrado (Lodovici Neto, 2006). A questão da longevidade, com suas implicações e decorrências, assim como inúmeras outras temáticas a ela concernentes estão exigindo, além de pesquisas e problematizações que se fazem especialmente na área da Gerontologia, que se tomem providências...

Os poderes públicos e da própria sociedade precisam assumir ações destinadas tanto a cuidados na saúde do segmento idoso, como um oferecimento mais eficiente de serviços específicos, moradia adequada etc., no Brasil, assim como o vem sendo providenciado em países ditos mais desenvolvidos.¹⁵

As projeções indicam que, em termos mundiais, 1/5 da população, por volta de 2050, será de idosos, ou pessoas com mais de 60 anos. E dentre estes, uma grande porcentagem será de músicos, certamente.

E o mais complicado: não existem dados reais quantitativos sobre esse número de músicos, nem mesmo de quantos músicos exercem hoje essa atividade nas cidades, muito menos no país.

A maior parte dos músicos não se associam a seus órgãos de classe: a Ordem dos Músicos do Brasil ou o Sindicato dos Músicos de cada cidade, nem mesmo revelam, nas pesquisas, disporem destes dados.

Sem contar que grande parte deles, até mesmo eruditos ou músicos de formação clássica, são levados a atuar informalmente no mercado da música.

¹⁵ Em um capítulo de minha dissertação de Mestrado defendida em 2006, intitulada: “A Musicoterapia como tratamento coadjuvante na Doença de Parkinson”, trato de alguns aspectos da questão da longevidade, do envelhecimento e da velhice, com mais profundidade, especialmente dados estatísticos.

Os dados existentes mostram-se insuficientes em sua abrangência; portanto, não-consideráveis em termos de uma análise mais acurada. Fica aí o desafio para esse trabalho demográfico que ainda tem que fornecer tais estatísticas de forma mais confiável.

Pensar nos musicistas-idosos é evidenciar que a velhice é tema que precisa ser pensado também dentro de cada campo profissional. Não mais pensar, por exemplo, apenas em músicos, incluindo aí apenas jovens ou pessoas até os seus sessenta anos, como se veem em orquestras sinfônicas.

As demais formações - bandas, conjuntos menores, regionais, corais... - têm como integrantes principalmente pessoas mais velhas, muitas das quais já se aposentaram ou se afastaram das funções exercidas anteriormente em paralelo.

Pelo que se pode prever, cada vez mais teremos no país músicos idosos, muitos deles septuagenários e octogenários e ainda em plena atuação no mercado. Os idosos-músicos, sujeitos de estudo desta pesquisa, comprovam a vitalidade, a produtividade, a resistência enfim, de muitos dos idosos brasileiros na atualidade.

Sabemos que a importância dos idosos para nosso país não se resume à sua crescente participação quantitativa no total da população. Verifica-se que boa parte dos idosos, hoje, ainda trabalha, por exemplo na música, pelas mais variadas razões, até mesmo para dar sentido à vida.

Na atualidade, muitos dos idosos em geral são chefes-de-família e nessas famílias a renda média torna-se superior àquelas chefiadas por adultos não-idosos. Segundo o Censo 2000, 62,4% dos idosos e 37,6% das idosas são cabeças-de-família, somando 8,9 milhões de pessoas. Além disso, 54,5% dos idosos cabeças-de-família vivem com os seus filhos e garantem seu sustento, dada a falta de empregos dos mais jovens em tempo de crise.

Mas se sabe que essa atividade profissional estendida dos idosos, embora por um lado seja benéfica no sentido de eles continuarem sentindo-se fundamentais na manutenção da família, por outro lado, pode - se em ritmo tenso e intenso - desgastá-los excessivamente, levando-os até o estresse, até por sentirem na pele a dificuldade de os mais jovens sobreviverem autonomamente.

E uma questão não deixa de incomodar a todos nós: se os idosos em geral, como mostram as estatísticas mais recentes, continuam sustentando seus filhos adultos, em razão do desemprego ou insuficiência de salário destes, como esses idosos irão disponibilizar uma parte de seu salário para sua previdência privada ou um fundo de pensão que possa lhes garantir a almejada "velhice mais digna"? Este é um aspecto de nossa realidade atual que tem sido deixado um tanto de lado pelas autoridades do país, que é também muito preocupante, a meu ver.

No caso dos músicos-idosos, o problema também é também da mesma ordem. Se nem recebem até hoje um tratamento estatístico mais apurado por parte dos institutos oficiais de pesquisa, e nem das entidades que os representam... Se esses números não existem, se não existe mobilização política dos próprios músicos na defesa de seu lugar na sociedade, se trabalhar regularmente na música não há como para o músico mais idoso, só se pode levantar, por enquanto, a respeito deles a pergunta: como ficarão os músicos-idosos "cada vez mais idosos"?

Octogenários, estamos vendo atuar no campo da música... e nem que o seja por valores mínimos, que mal garantem a sobrevivência diária. Mas será que os nonagenários e centenários poderão ainda manter-se dignamente, quase sem recursos financeiros?

É, pois, preocupante o fato de que as doenças chegam, sendo praticamente inevitáveis, apresentando-se com mais rigor, nas fases mais avançadas da velhice.

Da sonhada longevidade, no ganho de mais alguns anos de vida, decorrem complicadores outros, novas exigências em termos farmacológicos, tratamentos alopáticos e alternativos, de atividades culturais, convívio com as outras gerações etc.

Urge, pois, que se pensem sistemas de apoio, oficiais ou não, a essa nova geração de idosos que ultrapassam o limite-médio de 68,6 anos. O trabalho dos pesquisadores da área da saúde vem sendo a busca de alternativas para postergar as doenças para mais tarde, se possível evitá-las ou mesmo superá-las, mas eles próprios reconhecem que não têm condições de mudar ou propor soluções às problemáticas de ordem social.

É fundamental, pois, que haja um esforço muito concentrado também no campo social, da previdência pública e privada, campanhas de esclarecimento dos direitos conquistados e aqueles que ainda devem sê-lo...

As pesquisas indicam que o apoio dos governos vai ser impossível, que a esfera oficial de qualquer país parece não dar conta da problemática geracional de “velhos cada vez mais velhos” e com novas necessidades e exigências — quadro esse que se configura como um dos maiores desafios de nosso século.

Vê-se ainda, com felicidade, que no universo musical a dinâmica que cerca grande parte de seus idosos mostra-se ainda bem outra: eles estão sempre muito ativos, querendo tocar a qualquer hora do dia ou da noite, sempre leves, dispostos, alegres, contagiando até adolescentes e crianças.

Daí, este trabalho se colocar em busca *daquilo* que faz esses musicistas-idosos diferentes. Na próxima seção, vou tratar das práticas musicais desses velhos músicos. Os velhos em novos arranjos...

V. A sinfonia das vozes

1. Apresentação de alguns fragmentos dos textos das entrevistas

(...) um dia passei por aí e ouvi o clarinete do Benny Godman e perguntei para ele quem era esse moço?...e ele me disse que era o Benny Godman o rei do swing, e daí, não deu outra coisa, então passados uns dias, ele foi numa casa de instrumentos de música e comprou uma clarinete pra mim e saí estudando.

Bom, olha, se eu nascesse de novo, não é?, apesar de todos os sem-sabores que a música, que a profissão hoje..., eu seria novamente músico..., que posso te dizer... você é músico também, você sabe disso (...)

A música tem uma mágica que a gente quando faz música sabe...esquece das doenças e às vezes... vou te dizer às vezes eu encontro um músico de que uma determinada fase da vida... como você está jovem!, o que você está tomando? Qual é o medicamento? (...) É simplesmente porque ele é músico. A música, ela faz com que se desligue totalmente e que ele possa viajar para outras dimensões, entende?, esquece as doenças, esquece tudo, não é?, pelo menos o que acontece comigo é isto. Eu faço só música; é uma viagem, a gente não sabe para onde vai ou talvez isto seja um benefício que influi na saúde, fundamentalmente na saúde, e na juventude também.

Claro, sem dúvida, quando nós tocamos é o som..., sabe que o som é uma onda de vibração e, por essa onda de vibração, a gente transmite uma energia aí a quem tá nos ouvindo... nós temos uma responsabilidade também; quem faz música tem a responsabilidade de fazer o melhor possível e que seja o mais alegre possível também para poder transmitir ao público(...), quando eu te digo a responsabilidade..., nós temos a possibilidade, com a música, de fazer feliz uma pessoa, ou talvez infeliz, dependendo da energia que você transmite nessas ondas de som; então, eu acho que, cientificamente falando, quando se trata de terapia de música, de musicoterapia, eu acho que está por aí a técnica de utilizar a música, o som, as vibrações do som, para transformar uma possível deficiência que a pessoa tenha, tanto física como mentalmente (...)

(...) o fato de você tocar com músicos com os quais você tem uma certa afinidade, isso faz com que você se sinta muito mais tranquilo tocando; então, nós, músicos, temos nossa atividade de músico(...) isso faz que sempre precisemos de três ou quatro pessoas tocando; então se estabelece uma necessidade de contato, de relacionamento, quase que uma espécie de amor, de compreensão, de solidariedade, entende?, aí então você pode ter afinidade; daí, as coisas fluem normalmente. Agora, tem mais uma coisa: é que eu tenho muito respeito pelo que eu faço; então eu tenho que fazer o melhor possível e sobretudo com amor; então, se você faz com amor, parece que você transmite isso no instrumento(...) esse amor (...). ele chega no público(...),isso estabelece um certo ciclo de energia, onde você passa ao público (...)

(...) ele sente que você está transmitindo amor e respeito pelo que você faz... Também ele sabe que o efeito retorna, sabe do que você está dando pra ele... Isso quer dizer que a música, pelo que eu entendo, é uma doação mútua, o músico para o público e o público para o músico.

Isto é o que faz a gente se sentir realizado(...). Se você faz com amor o que você vai receber como retribuição(...). vai ter o amor do público. É lei da ação e reação.

Esses fragmentos de textos das dez entrevistas são uma espécie de mapeamento inicial, parcial, da relação entre os diversos dizeres/discursos das pessoas entrevistadas que são objeto aqui de análise e que refiro pelas suas iniciais para facilitar a referência, embora elas próprias preferissem até serem chamadas pelo nome completo: 1. (MU) Masao Ukon; 2. (HC) Hector Bisingnani (Costita); 3. (LTT) Luiz Teixeira Torres; 4. (WB) Walter Bianchi; 5. (ACC) Antonio/Toninho Carlos Carrasqueira; 6. (DP) Diogo Pacheco; 7. Maria Luiza Otaviani (MLO); 8. (MSS) Maria dos Santos Samuel ; 9. (OS) Orlando Santos; e 10. (CC) Carlos Chicarelli. Trata-se dos fragmentos que considerei mais significativos para verificar as hipóteses e responder aos objetivos desta investigação.

A coleta de dados foi feita por meio da gravação das entrevistas, com uma filmadora JVC, tendo eu optado, nesta etapa de doutorado, pelos dizeres verbais dos entrevistados (suas imagens em movimento e seus sons serão objeto de um documentário, posteriormente).

O *corpus* foi obtido a partir da pesquisa de campo com a aplicação de questionário semi-estruturado, mas ao qual foram sendo introduzidas algumas ressalvas, algumas questões novas. Quero ressaltar que as entrevistas, aqui, se construíram como que dialogicamente, ou seja, numa relação bastante dinâmica e viva, em que uma pergunta trazia outra de fora do questionário, mas que eu sentia ser importante naquele momento da conversação.

Assim, do lado do entrevistador, foram perguntas/comentários/ afirmações/ retomada da pergunta diante da "fuga do tema" pelo entrevistado. Do lado do entrevistado, ora se tinha um titubeio, uma resposta curta ou onomatopaica (*É... Não!...Chi!...An...*), como se o entrevistado estivesse se preparando para a resposta; outras vezes era preciso que a pergunta fosse novamente formulada mas de forma variada; ora vinham respostas tão longas a ponto de o entrevistado tomar a palavra e dar resposta, em um mesmo turno, a perguntas que nem lhe precisariam ser feitas depois.

É de se ressaltar, porém, que todas as respostas ou reformulação de perguntas se concentraram em um dos tópicos comuns de conversa com todos os entrevistados.

Ressalto um ponto de ordem metodológica não explicitado antes, mas que é considerado necessário para qualquer teorização:

que os enunciados coletados, sob a forma de respostas a perguntas, fossem entendidos não enquanto "verdades" em si mesmos; de início, "dados empíricos brutos", simples elementos de um *corpus* de análise. Justifico que essa preocupação esteve sempre presente, porque nossa tendência diante dos dados poderia nos conduzir a um equívoco caso se tomasse cada um dos dizeres na forma com se manifestavam. Foi preciso, assim pensei, que se concebessem esses dizeres enquanto *relatos de subjetividade*, muito particulares de cada músico entrevistado, em forma verbal e/ou musical.

O necessário distanciamento dos dizeres iniciais de uma entrevista, por exemplo, e uma correlação entre esses dizeres, poderia permitir que uma proposta de interpretação pudesse capturar a *diferença* que eu supunha existir entre eles.

Sob essa perspectiva é que os dados iniciais, após a interpretação, puderam se tornar, a meu ver, uma fonte segura para servirem de base referencial a considerações que deles fossem feitas; afinal, esses dizeres musicais não estavam nem além, nem aquém do funcionamento da linguagem humana, que é simbólico. Sabe-se que há várias formas de se dizer um acontecimento. Até mesmo a forma como um dos entrevistados concebeu um efeito da linguagem musical poderia dizer muito para nós:

um disse "*a música é um remédio...*"; outro disse, "*a música é tudo pra mim, é minha vida*"; ao que um terceiro revelou "*a música é feita de ilusões e mistérios*".

Os três respondentes apresentaram, a bem dito, uma *diferença* de concepção da música em conteúdo e forma. Quanto ao conteúdo, o primeiro respondente metaforizou sua linguagem tornando a música algo concreto, um medicamento; o segundo fez coincidir vida e música; o terceiro tirou a música do real, tornando-a uma magia.

Quanto à forma, viram-se aí três formas diferentes ou variantes de dar resposta a uma mesma questão - as duas primeiras em um registro popular, coloquial; a terceira, em uma variante mais formal, ou intelectual -, mas que podem ser subsumidas sob uma única noção: as três dizem dos efeitos benéficos da música sobre qualquer pessoa.

Ainda que todos esses entrevistados pertencessem a um mesmo campo de interesse - o musical -, e as perguntas girassem em torno de praticamente as mesmas para todos, seria previsível também que diferenças nas respostas, nas posturas diante das questões, poderiam surgir.

A partir logo da primeira pergunta feita, pude verificar algo em comum em todas as respostas e que não escapa a um pressuposto da área da linguagem.

Ou seja, que em toda a prática de linguagem, a exemplo das presentes entrevistas, cada falante iria, logo de início, posicionar-se em um lugar social determinado: um falou de seu lugar de empresário e músico-amador; outro, de seu lugar de professor e músico; outro ainda, como arquiteto e músico; outro, como músico-músico; mulheres-entrevistadas que referiram apenas ser donas de casa; e assim por diante.

Pareceu-me mesmo que essas diferenças evidenciavam determinadas "relações de força" desde as primeiras falas dos entrevistados, isto é, dos diferentes lugares sociais que as pessoas ocupam na sociedade...

Ou na relação com seus companheiros-músicos, ou na própria relação com o colega-entrevistador, e que significam ou dizem outras coisas nas próprias respostas. Além dessas "relações de força" logo evidenciadas, verificam-se também conflitos de sentido, ou seja, eu diria mesmo da luta de cada um pela legitimidade dos sentidos particulares a cada um, que perpassam suas falas. Foi importante, então, que eu também fosse em busca dessas diferenças que verifiquei logo de início, durante a própria gravação das entrevistas.

2. Análise das entrevistas

Para a abordagem do material das entrevistas, fui agrupando fragmentos de cada entrevista, em que "um tivesse alguma coisa a ver" com o outro. A sistematização e a análise se deram, pois, a partir de aspectos em comum observados nas várias entrevistas e que, posteriormente, foram agrupados sob algumas rubricas, numeradas, no sentido de estabelecer uma categorização analítica das noções que foram aparecendo e que correspondem justamente a recortes até certo ponto intuitivos por meio dos quais esta análise se organiza.

Fui numerando cada fragmento textual sequencialmente para que eu pudesse evocar cada um deles, quando necessário.

Cada entrevistado recebeu uma sigla somente para facilitar a recorrência de seu nome, não para anonimizá-lo, uma vez que todos se apresentaram prazerosamente com o nome completo.

1º Recorte textual com 10 fragmentos das várias entrevistas:

- (1) *Bem nasci em 27 de outubro de 1934. Meu nome verdadeiro é Hector Bisingnani e muita gente não sabe disso... Ah! Você sabia? Costita é meu apelido por causa do meu pai, não sei se você sabia...* (HC)
- (2) *No Bixiga, na Rua Santo Antonio. Eu nasci em 1933. Sou doméstica [ou seja, dona de casa, não revelando ser, neste momento, cantora].* (MLO)
- (3) *Meu nome, Maria dos Santos Samuel... Nasci faz muito tempo, hein?... Prendas domésticas... [ou seja, dona de casa, não revelando ser, neste momento, cantora].* (MSS)

- (4) *Meu nome é Walter Bianchi, músico do Teatro Municipal de São Paulo durante 34 anos; aposentei, fui para Porto Alegre durante 10 anos; voltei; fui componente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, 22 anos junto com Eleazar de Carvalho... Nasci na Itália, Rimini uma hora e meia do mar Adriático. Meus pais vieram para o Brasil quando eu tinha um ano de idade.* (WB)
- (5) *Primeiro, meu nome é Masao Ukon. É, eu sou industrial, nos fins de semana muitas vezes viro músico, músico de jazz. Eu nasci no Japão, Kobe, cidade de Kobe em 1931, é... em 30 de maio de 1931, e ainda eu trabalho com indústria, mesmo aposentado.* (MU)
- (6) *O meu nome completo é Luís Teixeira Torres. Eu sou paulistano, nasci aqui nas Perdizes, no bairro das Perdizes, algumas décadas atrás, se quiser saber com precisão, no dia 27 de julho de 1934. Me formei em Arquitetura na Universidade Mackenzie, Faculdade de Arquitetura Mackenzie, e ainda exerço a profissão.* (LTT)
- (7) *Meu nome é Antonio Carlos Carrasqueira... Sou músico..., músico... Eu nasci aqui, em São Paulo, no bairro da Lapa, em setembro de 1952. Sou músico.* (ACC)
- (8) *Meu nome é Diogo Pacheco. Maestro.* (DP)
- (9) *Meu nome é Orlando Santos... Sou..., sou funcionário do Estado, afastado, e participo das serestas há muito tempo. Nasci em São Paulo, sou paulistano, em 1938. Não exerço mais a profissão...* (OS)
- (10) *Meu nome é Carlos Chicarelli. Nasci em São Paulo, no alto do Pari. Sou paulistano, minha vida... fui casado muitos anos, infelizmente minha esposa veio a falecer após uma doença terrível...que ficou muito tempo fazendo ela...eu...sofrer, me fez quase morrer junto; mas me recuperei e a música...me fez tudo de bom... bom, depois falo da música que voltei a fazer... falando de mim, trabalho no Departamento de Estradas de Rodagem, fui aposentado mas continuo trabalhando...* (CC)

A seguir, observações a respeito dessas respostas que agrupei por todas estarem em torno de uma ***apresentação pessoal*** do entrevistado:

Em (1), o entrevistado HC, 75 anos, revela seu nome de batismo ao mesmo tempo em que justifica o "nome-de-guerra" ou "nome-fantasia" com que se apresenta musicalmente e é reconhecido.

Mas tudo isso se dá de forma a convocar o entrevistador para que este confirme estar a par do que é revelado pelo próprio entrevistado.

Assim, HC diz: *...Ah! Você sabia?... [que seu nome verdadeiro é Hector Costita] e não sei se você sabia... [que Costita era seu apelido por causa do nome do pai].*

A seguir, HC revela seu nome verdadeiro, a razão do apelido e, com orgulho na voz, a data do seu nascimento.

Ainda relativamente a HC na longa sequência abaixo (11), ainda para se apresentar, para dizer de si mesmo, ele precisa *localizar-se junto a seu pai, junto de suas ações*:

- (11) *Costita é meu apelido por causa do meu pai, não sei se você sabia, meu pai era baterista...Então, meu pai se chamava José Constantino Bisingnani, o pessoal chamava de Costa, abreviado de Constantino então Costa...Costita... Buenos Aires...Justamente volto a falar do meu pai. Meu pai era baterista e na época em Buenos Aires não existia métodos para tocar, então a única maneira que se estudava, era ouvindo discos e tirando as idéias dos discos dos mestres. Eu lembro que na época ... na época do Benny Goodman, dixieland, ele montava a bateria numa sala, aí ele colocava os discos 78 rpm do Benny Godman e ele corria na bateria e ficava acompanhando, imitando o Gene Krupa e...um dia passei por aí e ouvi o clarinete do Benny Godman e perguntei para ele quem era esse moço?...e ele me disse que era o Benny Godman o rei do swing, e daí, não deu outra coisa, então passado uns dias foi numa casa de instrumentos de música e comprou um clarinete pra mim e saí estudando...Foi por aí que comecei. Não ...não, ele paralelamente ao instrumento, que ele me comprou, me deu a possibilidade de estudar com um bom professor particular, depois né?, chamado José Rapella, 1º clarinete na Sinfônica de Buenos Aires e eu toquei música clássica desde os treze anos até os dezoito anos mais ou menos, toquei musica erudita, só clarinete, só descobri o saxofone aos dezoito anos quando fui convidado pelo maestro Eduardo...que montou uma big band em Buenos Aires, e ele me convidou para tocar saxofone.*
(HC)

Em (2), MLO, 67 anos (informação revelada fora da gravação), apresenta-se como alguém que nasceu *no Bixiga, na Rua Santo Antonio*, como se esta informação do nome (antigo) do bairro (o atual é Bela Vista) fosse primordial para identificá-la como uma habitante nativa do centro da capital, uma autêntica representante dos paulistanos. É de ressaltar que, ao responder sobre sua profissão, ela se apresenta apenas como dona de casa (*doméstica*), de forma muito humilde, embora na verdade seja uma grande cantora, reconhecida por todos os seus companheiros da roda de samba e de chorinho de que faz parte.

Em (3), a entrevistada MSS declina de revelar sua idade (*Nasci faz muito tempo, hein?...*), embora oralmente tenha dito ser já "bastante idosa", e, similarmente à MLO, apresenta-se apenas como dona de casa (*prendas domésticas...*), não revelando ser, neste momento inicial de entrevista, cantora.

Em (4), o entrevistado WB, de 88 anos, faz questão de citar detalhadamente a quantidade de anos em que exerceu sua atividade musical em cada cidade por que passou em seu périplo de vida.

Em (5), o entrevistado MU cita de início que é industrial aposentado, mas que ainda trabalha com 78 anos e "*vira músico*" nos fins de semana, afirmando com muito orgulho e alegria: "*músico de jazz*".

Em (6), LTT, com 75 anos, afirma ser arquiteto e ainda exercer a profissão.

Em (7), ACC, 67 anos, diz-se músico (*músico...músico*), repetindo seguidamente esse termo e cada vez com uma tonalidade diferente, como se ele próprio afirmasse ser possível ter a música como profissão, diferentemente dos demais entrevistados. Não será por acaso (como veremos adiante) que ACC, aí, cite o bairro da Lapa especificamente como o local em que nasceu: ele próprio acredita ter sido este um bairro musical.

Em (8), DP, 80 anos, iniciando sua fala, apresenta-se apenas como *Maestro*. Laconicamente, de início. Posteriormente, vai mostrando todo o seu trabalho e porque pode, a si mesmo, dizer-se um dos maiores maestros brasileiros contemporâneos.

Em (9), o entrevistado OS logo se apresenta como um *seresteiro*. É esta a marca que quer destacar logo de início sobre si próprio.

Em (10), CC apresenta-se, de início, como alguém que exerce sua profissão, apesar de aposentado.

2º Recorte textual, com 2 fragmentos de entrevistas:

Como se verá a seguir de (12) a (15), os entrevistados HC, ACC, WB e DP retornam sempre a falar do pai, ora dizendo *meu pai*, ora utilizando o pronome *ele*, em todas as respostas:

- (12) *...meu apelido por causa do meu pai...não sei se você sabia, meu pai era baterista... Então, meu pai se chamava José Constantino Bisignani, o pessoal chamava de Costa, abreviado de Constantino então Costa...Costita... Justamente volto a falar do meu pai. Meu pai era baterista...na época do Benny Goodman, dixieland, ele montava a bateria numa sala, aí ele colocava os discos 78 rpm do Benny Godman e ele corria na bateria e ficava acompanhando, imitando o Gene Krupa e um dia passei por aí e ouvi o clarinete do Benny Godman e perguntei para ele quem era esse moço?...e ele me disse que era o Benny Godman o rei do swing, e daí, não deu outra coisa, então passados uns dias ele foi numa casa de instrumentos de música e comprou uma clarinete pra mim e saí estudando...ele paralelamente ao instrumento, que ele me comprou me deu a possibilidade de estudar com um bom professor particular... (HC)*
- (13) *Bom, eu nasci numa família de músicos, meu pai – João Dias Carrasqueira – foi um grande flautista, dos maiores flautistas que eu já conheci, ele foi um professor de música, né? [Ele] Tocava violão, então, lá em casa, era uma... praticamente, uma escola de música. Meu pai trabalhava na estrada de ferro. Depois quando ele voltava, então, a família do meu pai...meu avô era português, era mestre da banda em Paranapiacaba, no alto da serra. E todos os irmãos, filhos né? Irmãos do meu pai, foram músicos: tio José tocava flauta; tio Manoel tocava bandolim; tio Mário tocava bateria. Todos tocavam instrumentos. Então, meu pai foi grande músico, professor de várias gerações de flautistas brasileiros. [Ele] Tocou com Pixinguinha, tocou com Eleazar de Carvalho, era concertista e era chorão, como músico. E aí eu aprendi... Era um grande psicólogo, meu pai... acho que a música... a finalidade da música, pra mim, e isso meu pai me dizia, isso eu percebo..., isso pra mim se tornou uma verdade pra mim também. (ACC)*
- (14) *Eu era para ser médico, e o que aconteceu?... com treze anos entrei para a Orquestra do Municipal, ganhando mais do que meu pai. Eu pensei, vou estudar medicina? Se eu for estudar medicina, cinco anos, mais dois de internato, se já estou ganhando... A música foi a melhor coisa que meu pai poderia ter- me feito... Aí eu fiquei apaixonado pela música. (WB)*

- (15) *Meu irmão era tenor de ópera - famoso! - o Assis Pacheco - tenor do Teatro Municipal de São Paulo - eu ficava ouvindo ele cantar e minha irmã tocava piano; e aquilo foi ficando guardado... até que um dia me dei conta disso tudo ao reger uma ária de La Bohème; eu notei que não estava regendo pela partitura, estava tudo na minha cabeça...* (DP)

É de se destacar aqui a **forte ligação dos músicos com o pai, com os familiares-músicos** que os faz mencionarem logo junto à apresentação pessoal, evidenciando a marca forte dos familiares na formação do indivíduo.

3º Recorte com 7 fragmentos textuais de entrevistas:

- (14) *Meu nome verdadeiro é Hector Bisingnani e muita gente não sabe disso...Ah! Você sabia? Costita é meu apelido por causa do meu pai, não sei se você sabia, meu pai era baterista...Então, meu pai se chamava José Constantino Bisingnani, o pessoal chamava de Costa, abreviado de Constantino então Costa...Costita.* (HC)

O filho-músico costuma, muitas vezes, até ganhar um apelido, no diminutivo (*Costita*), por conta do nome ou sobrenome do respectivo pai (*Costa*), independentemente de ter o mesmo nome do pai. Quero ressaltar em (14), o forte sentimento de **tradição familiar "de pai para filho"**, mantido na casa dos músicos, e conforme se verá também de (15) a (20):

- (15) *Meu pai era baterista...na época do Benny Goodman, dixieland, ele montava a bateria numa sala, aí ele colocava os discos 78 rpm do Benny Goodman e ele corria na bateria e ficava acompanhando, imitando o Gene Krupa e um dia passei por aí e ouvi o clarinete do Benny Goodman e perguntei para ele quem era esse moço?...e ele me disse que era o Benny Goodman o rei do swing....*(HC)

- (16) Meu pai era músico, contrabaixista do Teatro Municipal, e quando eu tinha onze anos apenas, ele veio do ensaio da manhã, na hora do almoço, com um embrulho... Ele pegou e abriu o embrulho. — Pai, o que é isso aí? — Isso aí é um oboé que você vai estudar! No meu tempo, há setenta anos, a educação era completamente diferente da de hoje... A voz do pai era lei. Então... que você vai estudar! Então comecei pela música, dois anos depois entrei para a Orquestra do Teatro Municipal com treze anos. Na história do Teatro Municipal, eu fui o mais jovem componente da orquestra sinfônica. Toquei durante sessenta e cinco anos. (WB)
- (17) Bom, eu nasci numa família de músicos, meu pai — João Dias Carrasqueira — foi um grande flautista, dos maiores flautistas que eu já conheci, foi um professor de música, né? Tocava violão, então, lá em casa, era uma... praticamente, uma escola de música. Meu pai trabalhava na estrada de ferro. Depois quando ele voltava, então, a família do meu pai... meu avô era português, era mestre da banda em Paranapiacaba, no alto da serra. E todos os irmãos, filhos né? Irmãos do meu pai, foram músicos: tio José tocava flauta; tio Manoel tocava bandolim; tio Mário tocava bateria. Todos tocavam instrumentos. Então, meu pai foi grande músico, professor de várias gerações de flautistas brasileiros. Tocou com Pixinguinha, tocou com Eleazar de Carvalho, era concertista e era chorão, como músico. E aí eu aprendi... Era um grande psicólogo, meu pai. Então, eu aprendi tocando. Eu era um moleque, gostava de jogar bola, naquele tempo ainda tinha várzea, né?, então, ali na Lapa, a gente jogava muito futebol, muita brincadeira de rua. (ACC)
- (18) Olha, a minha mãe e o meu pai cantavam muito e eu ficava ouvindo eles cantarem, peguei aquele gosto e com a idade de três anos, minha me diz que eu já cantava, que eu não pronunciava as palavras direito, mas eu já cantava. Dali pra cá, eu comecei a cantar em quermesses, cantava em parquinho, em aniversário, mas, em calouros em rádio eu nunca cantei, nem em televisão, agora eu gravei meu CD, tem vinte e cinco músicas meu CD. (MLO)
- (19) Meu pai também era seresteiro... uma família de seresteiros... (OS)
- (20) Sou cantor. Tenho muito prazer em cantar... meu pai também cantava... (CC).

Os dizeres dos fragmentos em série, de (13)-(19), indicam-me que, em casa de músico pelo menos **um dos filhos, senão mais de um, também será músico, seguindo a tradição familiar**. Música é "coisa de pai pra filho", conforme sentenciam muitos músicos.

4º Recorte com 4 fragmentos textuais de entrevistas:

- (20) *... e daí, não deu outra coisa, então passados uns dias ele foi numa casa de instrumentos de música e comprou um clarinete pra mim e saí estudando...ele paralelamente ao instrumento, que ele me comprou me deu a possibilidade de estudar com um bom professor particular...(HC)*
- (21) *Olha, a minha mãe e o meu pai cantavam muito e eu ficava ouvindo eles cantarem, peguei aquele gosto e com a idade de três anos, minha me diz que eu já cantava, que eu não pronunciava as palavras direito, mas eu já cantava. Dali pra cá eu comecei a cantar em quermesses, cantava em parquinho, em aniversário, mas, em calouros em rádio eu nunca cantei, nem em televisão, agora eu gravei meu CD, tem vinte e cinco músicas meu CD. (MLO)*
- (22) *Então, meu pai foi grande músico, professor de várias gerações de flautistas brasileiros. Tocou com Pixinguinha, tocou com Eleazar de Carvalho, era concertista e era chorão, como músico. E aí eu aprendi [clarinete]... Era um grande psicólogo, meu pai. Então, eu aprendi tocando. (ACC)*
- (23) *Meu irmão era tenor de ópera, eu ficava ouvindo ele cantar e minha irmã tocava piano; e aquilo foi ficando guardado, até que um dia me dei conta ao reger uma ária de La Bohème; eu notei que não estava regendo pela partitura, estava tudo na minha cabeça... (DP)*

De (20)-(23), verifico que coincide entre pais e filhos o prazer de participar da prática musical um do outro, o interesse e o gosto na escuta de um certo gênero musical.

Verifico também que, na maior parte das vezes, há a aquisição pelo pai de um determinado instrumento musical para a iniciação de seu filho. Ou seja, **a própria família é elemento motivador para a iniciação musical das crianças.**

5º Recorte com 3 fragmentos textuais de entrevistas:

- (24) *...na época em Buenos Aires não existia métodos para tocar, então a única maneira que se estudava era ouvindo discos e tirando as idéias dos discos dos mestres. Eu lembro que na época... na época do Benny Goodman, dixieland, ele montava a bateria numa sala, aí ele colocava os discos 78 rpm do Benny Godman e ele corria na bateria e ficava acompanhando, imitando o Gene Krupa e um dia passei por aí e ouvi o clarinete do Benny Godman e perguntei para ele quem era esse moço?...e ele me disse que era o Benny Godman o rei do swing, e daí, não deu outra coisa, então passados uns dias foi numa casa de instrumentos de música e comprou uma clarinete pra mim e sai estudando...(HC)*
- (25) *Eu venho aqui [para participar nas rodas de chorinho e samba da loja Contemporânea, no centro paulistano, quando nas manhãs de sábado os músicos se encontram para tocar...] porque eu adoro ver esses senhores tocarem e eu me apaixono, tem uma música que eles tocam aí, que é um choro do Jacó, Vibrações... eu adoro esse choro! Eu já cantei duas. É que eu cheguei agora. Até o fim eu vou cantar mais, se Deus quiser. Me pedem pra cantar, eu canto né? Cantar é a minha vida, canto o dia inteiro. Mas gostar mesmo é quando canto aqui, perto dos meus amigos. Eu me sinto uma cantora de verdade e isso é tudo pra mim... (MLO)*
- (26) *Como eu comecei? Eu sempre gostei. Mas eu tinha muita vergonha, aí... assim... uma colega falou por que você não canta no coral?Aí, eu comecei a cantar em vários corais, de repente uma moça do coral me convidou para participar com ela num outro grupo que ela tinha, um quarteto... era um quarteto... então eu...era quatro vozes...; aí, tinha um rapaz que tocava teclado... Aí, nós se apresentamos em vários lugares, cantando música do Ray Conniff...sabe, era bonito, muito bonita nossa música; depois ela ficou doente... depois eu me afastei...depois eu comecei a freqüentar aqui [a Contemporânea]. (MSS)*

Verifico que o exemplo vai de pai para o filho: em (23), o filho HC pega o clarinete e *sai estudando*, ou seja, cumpre autonomamente o esperado, o desejado pelo pai e por ele: o **auto-aprendizado da música no próprio instrumento de interesse**, além da **escuta e acompanhamento dos "mestres"**.

6º Recorte com 7 fragmentos textuais de entrevistas:

- (26) Não ...não, ele paralelamente ao instrumento, que ele me comprou me deu a possibilidade de estudar com um bom professor particular, depois né?, chamado José Rapella, 1º clarinete na Sinfônica de Buenos Aires e eu toquei música clássica desde os treze anos até os dezoito anos mais ou menos, toquei musica erudita, só clarinete, só descobri o saxofone aos dezoito anos quando fui convidado pelo maestro Eduardo...que montou uma big band em Buenos Aires, e ele me convidou para tocar saxofone. (HC)
- (27) Em primeiro lugar, meu instrumento é piston... então tem que ter embocadura; se perde embocadura, não dá para tocar. O que tem que fazer quando... chega da firma antes da janta... para manter embocadura.. . estudar... Agora, além da embocadura, para tocar jazz precisa improvisar porque ...usa muito pouco arranjo; maior parte... é improviso... então... precisa ter criatividade e para ter criatividade, não pode ficar cansado, tem que cuidar de saúde, tem que descansar bem e estudar muito. (MU)
- (28) Eu era para ser médico, e o que aconteceu?... com treze anos entrei para a Orquestra do Municipal, ganhando mais do que meu pai. Eu pensei, vou estudar medicina? Se eu for estudar medicina, cinco anos, mais dois de internato, se já estou ganhando... A música foi a melhor coisa que meu pai poderia ter-me feito... Aí eu fiquei apaixonado pela música. Por isso cheguei num ponto alto, pois dei aulas em Portugal, Itália, Suíça, três universidades nos Estados Unidos, Illinois, Hartford e Michigan, Canadá e Japão. (WB)
- (29) Tem outra coisa: tem pessoas que não nasce com dom, nem de cantar, nem de tocar, nada, mas fica lá insistindo naquilo, então aquelas pessoas gostam... A gente sabe que aquelas pessoas gostam, mas aquelas pessoas não têm como sair daquela...

É, participa..., mas o ouvido da gente sofre, não é?...Cada um na sua, mas... tudo bem, ele gosta e a gente não vai falar nada pra deixar a pessoa triste...Tem que incentivar...tá bom, vai! Vai melhorar, vai melhorar. Na minha opinião, falta estudo, falta dedicação, não basta querer tocar só! (MSS)

(30) *O estudo, uma leitura de livros, assistir a muitos espetáculos, muitos solistas. Só observar não adianta, tem o detalhe da interpretação dos outros. Daí, a gente tira a conclusão. Tem muita coisa que a gente gosta porque a nossa sensibilidade se aproxima da dele. (WB)*

(31) *Bem, a minha geração, ou melhor, a nossa geração... Bem, a., a minha geração, a nossa geração... Bem, a minha geração tinha por... por hábito o... o fa... fato de ouvir música, ouvimos muito rádio, quando pequenos, e era comum entre os garotos da... da vizinhança, todos conhecerem óperas, e música clássica, música popular, todos assobiavam, e... enfim, é... o aprendizado da música fazia parte... As famílias, aqui, paulistanas...é... obrigatoriamente tinham que aprender um instrumento musical e a minha família não... não diferia disso. É... A professora de piano chegava em casa, de manhã cedo, e passava – digamos entre aspas, passava em revista as tropas, começava pelas minhas irmãs, depois pelas minhas tias, e por fim, eu também entrava na dança... e aprendi a tocar piano. Eu comecei pelo piano; depois, tempos depois, aprendi um pouco de violão, mas o meu verdadeiro instrumento acabou sendo o trompete. É, complementando então a pergunta, eu eu gostaria de saber se você, de fato, então é um amante da música, ou se você é também um compositor...? Eu sou um amante da música porque, como eu disse, a música estava, digamos, não só na minha família, mas em todas as famílias de São Paulo, é... as pessoas se reuniam, tocavam, havia muitos bailes de fim de semana, e... eu, quando entrei no curso primário, quando eu comecei a estudar, havia é...aulas de música, de coral, na... no curso primário, então isso depois prosseguiu no... no ginásio, eu fiz o ginásio no Liceu Coração de Jesus, onde é... os garotos, além de estudarem as matérias normais do ginásio, eles tinham algumas alternativas, por exemplo, poderia se aprender música, poderia se aprender o ofício de alfaiate, e poderia se aprender tipografia. Eram 3 escolhas além do... das disciplinas normais do ginásio. Eu escolhi música e, naquela época, as big bands estavam, digamos, no seu auge, no seu apogeu. E eu fico... fiquei muito impressionado. Eu era fã de Harry James, dos pistonistas, de Louis Armstrong, e daí comecei a ter aulas de trompete no Liceu Coração de Jesus. Dali, é.. logo...em pouco tempo, eu estava tocando na banda do colégio... tinha excelentes professores de música e o meu começo musical praticamente a estaca, vamos dizer, a primeira estaca foi essa.* (LTT)

(32) *Bem, o meu caminho na música, que é o caminho que está sendo percorrido até hoje, foi, foi e está sendo, um caminho muito bonito.*

Eu comecei, como falei, muito cedo com aulas de piano, depois passei para o violão, depois levei a sério o trompete, o trompete... tive excelentes professores inclusive o primeiro, o primeiro trompetista do Municipal, é... que foi meu... meu professor de trompete, também além daqueles do Liceu Coração de Jesus... Ah..., naquela ocasião, o rádio estava em pleno apogeu, e havia um programa na rádio Tupi, chamado o grande show Antártica, que apresentava a orquestra do pistonista, trompetista - que o nome certo é trompetista - é... que havia chegado recentemente em São Paulo; chamava-se Jorge Henri; era Jorge Henri e sua grande orquestra Antártica. (LTT)

Verifiquei de (26) a (32) que a música estava presente em quase todas as famílias dos entrevistados.

Isso faz caracterizar, a meu ver, o **meio familiar como âmago da criação artística**, especialmente em décadas passadas, o que possibilitava o auto-aprendizado da música no próprio instrumento.

Mas a **formação em música erudita dos filhos, com aulas particulares ou em escola de música**, foi preocupação maior dos pais, conforme os relatos vistos de (26) a (32).

No fragmento (26), HC diz de sua filiação e admiração ao pai-músico: esse pai não apenas adquire e oferece ao filho o instrumento musical - o clarinete - pelo qual este manifestara interesse em tocar.

A partir de sua perspectiva de um bom musicista, garantida por uma competente formação musical erudita, Costa, o pai, orienta seu filho Costita para que este receba formação de um musicista erudito de orquestra sinfônica:

cinco anos de formação clássica (dos 13 aos 18 anos) em um instrumento de sopro. Somente então, depois de muito bem iniciado na música erudita é que, convidado por um maestro, Costita vai tocar em conjunto com outros músicos, agora o saxofone, um novo aprendizado. Em (26), voz e vez são dadas à música erudita, entendida como base para a música popular — voz de senso comum, de uma crença historicamente constituída. Ela é tida como garantia para uma mudança arbitrária e facilitada de instrumento musical (de clarinete para saxofone) e para a *performance* de Costita, a seguir, no registro popular.

A história da música pode nos evidenciar o quanto se manifestam, nas composições ou *performances*, os efeitos da ascendência familiar: *Rapsódia Espanhola* (1907), por exemplo, vem-nos evidenciar como esse tema espanhol no primeiro grande trabalho orquestral de seu compositor, o francês Maurice Ravel (1875-1937), pode ser creditado à sua *ascendência hispânica*: sua mãe, de origem basca, cantava-lhe, quando pequeno, muitas melodias dessa etnia. *Alborada del Gracioso* (1907) e *Bolero* (1928) são duas outras obras tributárias à sua etnia espanhola.

E verifica-se também, em sua história de vida, como seu pai, Joseph Ravel, nota-lhe o "ouvido para a música" aos sete anos de idade, quando o filho Maurice pôde ter iniciação no piano com Henri Ghys;

a partir dos doze, concentração em harmonia, contraponto e princípios composicionais com Charles-René; a seguir, formação avançada em piano no Conservatório de Paris.¹ Todo esse percurso mostra o quanto o *ambiente familiar* pode conduzir o futuro artístico-profissional de um de seus membros: dar-se conta da curiosidade de uma criança, por exemplo pela música, e não deixar declinar tal curiosidade, interesse ou vocação.

O histórico da vida dos músicos aqui analisados é concebido como a caracterização social que se configura num certo presente. Presente que, por sua vez, instancia um passado e um futuro.

O presente como latência de outros tempos, com o sujeito-musicista se representando nessa latência e se caracterizando como contingente, possível, despojado de qualquer unidade ou identidade una: ele é o que foi e será um outro. Isso diz que o **sujeito-músico é um ser familiarmente, socialmente constituído.**

7º Recorte com 3 fragmentos textuais de entrevistas:

(33) *Pode ser perfeitamente, o meio ambiente tem uma força muito grande!*
(WB)

(34) *Isso foi logo depois que, depois que iniciou a Segunda Guerra Mundial... Eu estava no último ano do colégio... E eu, muitas vezes, escapava da última aula e com um grupo de amigos, fomos assistir o cinema...*

¹ Cf. disponibilizado em:
<http://www.renatacortezsica.com.br/compositores/ravel.htm>. Acesso em fevereiro 2009.

Naquela época era novidade para nós... e aí, assistir ao filme de Esther Williams, com Harry James, e eu fiquei apaixonado com o som do piston, né? Fiquei apaixonado pelo som dele...o pistão. (MU)

- (35) *O problema no Brasil também é a falta de boas escolas de música. A maior parte dos músicos brasileiros que fizeram carreira internacional estudou fora. Cito sempre o exemplo do teatro brasileiro como comparação. Na época do TBC, de Franco Zampari, contratava-se know-how no exterior. Na época, vieram ao Brasil Ziembsky, Aldolfo Celi, Gianni Ratto, Ruggero Jacobi e tantos outros homens de teatro que fizeram nossos Antunes Filho, Flávio Rangel, Cacilda Becker, Sérgio Cardoso, Paulo Autran, Raul Cortez... Sempre achei que, melhor do que dar bolsas de estudos aos nossos talentos para estudarem fora, seria contratar bons professores que viessem para cá de modo a formar bons músicos. Com as bolsas de estudo concedidas, se o aluno for realmente bom, provavelmente não voltará ao Brasil. Se bons professores ficassem aqui, descobririam talentos que formariam nossas orquestras, conjuntos instrumentais e até o público que frequentaria nossos teatros. (WB)*

Verifica-se, em (33)-(35), como o **meio ambiente, ou agentes externos como bons professores, também podem ser o âmago da criação artística**, levar o jovens para a música.

8º Recorte com 1 fragmento textual de entrevista:

- (36) *Aí eu trabalhei ... fazendo bico e, com esse dinheiro que ganhei, comprei piston. (MU)*

Dos entrevistados (exceto os cantores), apenas um deles, MU, **promoveu, autonomamente, a aquisição do instrumento a partir de seus próprios recursos.** Os demais receberam da família o instrumento musical em que iriam se formar.

9º Recorte com 4 fragmentos textuais de entrevista:

- (36) *Depois então, entrei na faculdade e cada aula podia escolher a atividade... é... então, eu entrei na big band e comecei a tocar como terceiro piston, tipo de música de... como Tuxedo Junction, Glenn Miller, música de big bands... Depois, entrei no jazz e formei uma banda... Na cidade de... na minha cidade natal que é Kobe, tinha programa de jazz na rádio e semanalmente apresentamos nossa banda, tocando música de jazz. (MU)*
- (37) *... e um dia passei por ali e ouvi o clarinete do Benny Godman e perguntei para ele quem era esse moço?...e ele me disse que era o Benny Godman o rei do swing, e daí, não deu outra coisa, então passado uns dias, ele foi numa casa de instrumentos de música e comprou uma clarinete pra mim e saí estudando. (HC)*
- (38) *Olha, a minha mãe e o meu pai cantavam muito e eu ficava ouvindo eles cantarem, peguei aquele gosto e com a idade de três anos, minha me diz que eu já cantava, que eu não pronunciava as palavras direito, mas eu já cantava. Dali pra cá, eu comecei a cantar em quermesses, cantava em parquinho, em aniversário, mas, em calouros em rádio eu nunca cantei, nem em televisão, agora eu gravei meu CD, tem vinte e cinco músicas meu CD. (MLO)*
- (39) *...uma colega falou por que você não canta no coral?Aí, eu comecei a cantar em vários corais..., comecei a cantar em vários corais; de repente, uma moça do coral me convidou para participar com ela num outro grupo que ela tinha, um quarteto... era um quarteto... então eu...era quatro vozes...; aí, tinha um rapaz que tocava teclado... Aí, nós se apresentamos em vários lugares, cantando música do Ray Connif...sabe, era bonito, muito bonita nossa música; depois ela ficou doente... depois eu me afastei...depois eu comecei a freqüentar aqui... [a Contemporânea]. (MSS)*

Verifica-se que, de (36)-(39), houve **interesse ou iniciativa ou uma tendência do próprio interessado em se dedicar à música.**

10º Recorte com 2 fragmentos textuais de entrevista:

- (40) *Não sou profissionalmente, compositor. (MU)*
- (41) *E eu, como era um garoto muito cheio de iniciativas, fui à rádio Tupi, isso nos anos...ah... no...1949 por aí, e... fui à Rádio Tupi e sugeri, ao*

Jorge Henri, que ele for... formasse uma orquestra amadora, porque eu era garoto e tinha interesse em tocar já amadorística em orquestra. O Jorge Henri gostou muito da idéia e passou a anunciar, no rádio, o... a formação dessa orquestra amadora, pedindo às pessoas que tivessem interessados que se inscrevessem. Daí, praticamente, é... foi uma... vamos dizer, uma abertura de caminhos, porque eu conheci grandes músicos dessa época; é... conheci o Wiliam Fourneau, que era um assobiador, tinha sido aluno também do Liceu Coração de Jesus, conheci Erlon Chaves, conheci uma infinidade de músicos, e a orquestra amadora da Rádio Tupi, dirigida pelo Jorge Henri, ela praticamente brilhou durante uma boa ocasião... nós formamos uma orquestra chamada Orquestra Acadêmica, que começou a funcionar... é... praticamente a partir dos anos 50 e depois ficou funcionando até mais ou menos uns cinq... até 1957, durante sete anos, a orquestra trabalhou em muitos locais, a Orquestra Acadêmica. (LTT)

Verifica-se em (40) e (41), a humildade dos entrevistados MU e LTT de não se reconhecerem como músicos de fato, mas **se colocarem como músicos amadores**.

11º Recorte com 1 fragmento textual de entrevista:

- (42) *Ah, no tempo de faculdade ... nós formamos banda para tocar no clube do exército americano em fim de semana. Então, ainda como estudantes, deu para ganhar bom dinheiro, com isso consegui me formar na faculdade sem ajuda de meus pais. (MU)*

Verificam-se em (42), as **facilidades na vida por ser músico...** A música como independência financeira desde cedo, permitindo inclusive a MU frequentar o curso universitário sem trazer ônus a seus pais.

12º Recorte com 2 fragmentos textuais de entrevista:

- (43) *Bom, olha, se eu nascesse de novo, não é... apesar de todos os sem-sabores que a música... que a profissão hoje... eu seria novamente músico, que posso te dizer... você é músico também, você sabe disso. (HC)*

(44) *Eu já cantei duas. É que eu cheguei agora. Até o fim eu vou cantar mais, se Deus quiser. Me pedem pra cantar, eu canto né? Cantar é a minha vida, canto o dia inteiro. Mas gostar mesmo é quando canto aqui, perto dos meus amigos. Eu me sinto uma cantora de verdade e isso é tudo pra mim...* (MLO)

É de se ressaltar que em (43), o entrevistado HC, ao reconhecer as **dificuldades de ser músico**, faz reformulações à direção de sua fala:

- inicia dizendo *se eu nascesse de novo* - esse modo verbal condicional mostra que o retorno a outra opção de vida é praticamente impossível hoje, dados os seus 75 anos e a escolha pela música desde a infância;
- a seguir, diz *apesar de todos os sem-sabores...* - houve um equívoco do entrevistado: em lugar de *dissabores*, ele diz *sem-sabores*, o que é justificável, advindo de um falante não-nativo do Português falado no Brasil; ele é argentino, tendo adquirido o português depois de adulto, após sua vinda para o Brasil;
- a seguir, o entrevistado continua: *apesar de todos os sem-sabores que a música... que a profissão hoje...* - o entrevistado retifica sua fala: não querendo dizer dos dissabores da música, substitui *música* pelas palavras *profissão hoje*;

- e finaliza sua fala, convocando o entrevistador, no sentido de que este pode partilhar com ele desse entendimento de uma opção decisiva pela música, porque ele também é músico: *você é músico também, você sabe disso.*

Fica evidenciado como o músico, apesar das dificuldades financeiras, da insegurança da profissão, não abomina sua opção pela música; pelo contrário, se tivesse que novamente optar, essa **opção não seria diferente: seria novamente pela música.**

Em (44), pode-se ver uma *diferença* de gênero no envelhecimento: a cantora MLO parece encontrar ali seu lugar na sociedade junto aos amigos, na roda de chorinho e samba - ambiente musical, diga-se de passagem, frequentado e exercido na sua quase totalidade por homens. Ela ali naquele grupo se faz mulher-cantora, uma profissional da área musical.

Curioso a se observar é que ela, ao se apresentar, diz-se "doméstica" [=do lar], sem que mencionasse ser uma cantora.

Parece que, para se dizer cantora, ela tem que estar junto aos amigos - acolhida e reverenciada por eles como uma cantora. Portanto, cantar no grupo é uma experiência *diferente* para ela, muito diferente do que o é para os músicos-homens, ainda que positiva para ambos os gêneros.

13º Recorte com 3 fragmentos textuais de entrevista:

- (44) *Ah, em 1955, ah... nossa família, mudamos para São Paulo, e aí continuei a gostar de jazz, voltei a tocar de novo... Conheci Pedro Lodovici, entrando na São Paulo Dixieland Band...* (MU)
- (45) *Bom, eu sempre gostei muito de cantar, isso sem sombra de dúvida, eu sempre gostei muito de cantar e... tem hora que eu fico triste porque a gente é convidada pra cantar em certos lugares e ou se der certo deu, se não der...eu... bem, canto do mesmo jeito, mas muita gente dá mancada na gente... A gente fica triste com toda aquela vontade de mostrar... e chega lá não é nada daquilo que a gente pensa ... então a gente fica...eu né, a gente fica meia chateada com aquilo, mas eu não vou deixar de cantar... de cantar por causa disso não, de jeito nenhum! () Acontece... [de um dia o músico tocar bem, noutro tocar mal] só que eu não dou demonstração que não foi bom... fico na minha... entendeu?... aí no outro dia, vai melhor e tudo bem! ... Eu acho que é a gente mesmo, porque às vezes o corpo da gente não tá lá essas coisas ... disposta, aí então acontece..., não tá com aquela vontade sabe ... acho que é a gente mesmo. Por que a gente está acostumada num lugar onde tem sempre as mesmas pessoas...; eu acho que não tem um motivo de não estar bem com aquelas pessoas..., a gente vai não estar bem com a gente mesmo. (MSS)*
- (46) *Bom, cantar, a gente sempre cantou... Até hoje é uma coisa que não sai da gente, a música. Mas participar de seresta, foi quando a gente ficou mais adulto, a gente começou a participar e aí não parou mais... cada vez com mais gosto, com mais vontade...* (OS)

Como dizem os entrevistados em (44)-(46), a **motivação para a música está sempre presente em suas vidas** e, ainda que por circunstâncias alheias à sua vontade, interrompam sua trajetória musical, a ela eles retornam depois de algum tempo... É como se eles ratificassem o sentido atribuído a Friedrich Nietzsche, em *O Crepúsculo dos Deuses*:

"Sem a música, a vida seria um erro". O modelo para a vida seria a música, conforme diz Samuel Butler: "A vida é como a música. Deve ser composta de ouvido, com sensibilidade e intuição, nunca por normas rígidas".

14º Recorte com fragmentos textuais de entrevista de (47)-(88), separados em função do sentido atribuído a Música pelos entrevistados:

Sub-recorte 1 - a música como algo vital ao músico

- (47) *Eu me sentiria muito mal mesmo [sem a música]. Eu durmo com meu rádio ligado, quando eu acordo eu tô ouvindo mesmo. Levanto e desço na cozinha, já ligo outro rádio lá embaixo, não fico sem música... (MLO)*
- (48) *Eu canto porque gosto, a minha vida está na música. Bom, eu sempre gostei muito de cantar, isso sem sombra de dúvida, eu sempre gostei muito de cantar e... tem hora que eu fico triste porque a gente é convidada pra cantar em certos lugares e ou se der certo deu, se não der...eu... bem, canto do mesmo jeito, mas muita gente dá mancada na gente. (MSS)*
- (49) *Eu acho que a música, ela tem uma função muito grande, fazer a gente lembrar disso tudo. Trazer um sentimento amoroso, trazer um sentimento de paz, de respeito a todos os outros seres vivos, saber que nós somos uma grande família, nós todos somos filhos da Terra... Nós, a samambaia, o macaco, o cachorro, é engraçado eu falar isso... parece que eu sou maluco, é como os índios pensam, é como os antigos, enfim, parece que isso faz muito sentido e a música, acho, que tem a ver com isso, de uma forma misteriosa. Por isso é que é uma forma misteriosa, apesar de ser matemática que tem tantas leis, de tudo, né?, mas eu acho que a música nos leva a uma espécie de meditação, né? A música tem o poder de silenciar os pensamentos quando a gente tá ouvindo determinadas músicas, parece que dá uma paz...*

A gente silencia... Esta conversa pára.... Quando a gente ouve música, essa conversa pára... como a meditação para os orientais... então, os jovens dizem: “Quando pára essa conversa interior, quando a gente fica em silêncio, aí, a gente consegue ouvir a voz de Deus”. E a voz de Deus deve ser essa voz amorosa, né?, de amor pela natureza, pelo planeta, pelo outro ser humano, considerar cada criança como nosso filho, como nosso sobrinho, né? Quando a gente vê as crianças pedindo esmola na rua, os velhinhos pedindo esmola na rua, pô! Dá vontade de carregar todo mundo pra casa, né? Essa..., acho, que... né?... a gente vive numa sociedade de exclusão, essa exclusão faz a infelicidade... se a gente incluir todo mundo, todas as crianças, todos os idosos, todos os animais e as plantas, e tudo isso e ser um só, e sermos um, tudo isso acho que a gente conseguiria sair dessa situação e acho que a música nos faz sentir todo o mundo, um só, ela causa esse sentimento, quando a gente está tocando, tá todo mundo ouvindo, então, a gente, tudo se torna um. A música tem esse poder, acho que isso que faz ela tão importante, especial. (ACC)

As respostas aqui dos entrevistados evocam "*Música antes de mais nada*", o verso definitivo de abertura do poema "*Art Poétique*", de 1885, do poeta simbolista francês, Paul Verlaine (1844-1896). Poema considerado um verdadeiro manifesto da poesia simbolista, quando, de fato, Verlaine diz que se deve colocar **a música acima de tudo na vida**.

Verlaine desejava seu verso fluido, ritmado, solúvel no ar: assim, a música está de tal forma entranhada nos seus poemas que constituem verdadeiras canções, dadas as suas artimanhas sinfônicas, a ponto de há alguns anos, o pianista e baixista inglês John Greaves (1950-) o tenha redescoberto.

Greaves transpôs, para um CD, *Greaves Verlaine* (2008), uma dúzia de poemas - "*um punhado de diamantes*" - em canções arranjadas e muito bem cuidadas, apresentadas a seguir em shows de altíssima sofisticação, para plateias embevecidas com seu piano melódico, harmonioso e elegante, embalado por canções quase faladas, com um profundo e sutil senso de equilíbrio, trazendo tom contemporâneo em sua voz aos poemas de Verlaine.²

Sub-recorte 2 - a música como oxigênio da vida:

(50) *Oxigênio, né...? Eu preciso disso!* (MU)

(51) *A música? É tudo de bom na minha vida; respiro música..., canto todo o tempo... por isso não podia ser outra que ser seresteiro.* (OS)

Sub-recorte 3 - A música como força-motriz para a vida:

(52) *Você sabe disso tão bem quanto eu; o ser humano é influenciado pelo som desde o momento que ele nasce; a música é um efeito-motriz, ela move o ser humano; você veja o exemplo de uma criança quando ela ouve uma música, automaticamente ela começa a se movimentar. Isso aí desde milhares de anos, a música tem um significado enorme para todos, seja a música tocada durante a Idade Média que levava a todas as pessoas à meditação o efeito dela é...foi... seja a música tocada no teatro grego, é... seja a música de jazz, a música clássica, a música, ela provoca um efeito muito grande; então, a música tem sido importantíssima em minha vida, porque eu tenho superado problemas enormes de saúde, problemas grandes, com a música;*

² Cf. http://en.wikipedia.org/wiki/John_Greaves_%28musician%29. Acesso em dezembro 2008. John Greaves pertencia a um grupo musical desde 1968, inicialmente com uma sonoridade ligada ao blues. Com o passar do tempo influências de Franz Zappa, do Free Jazz, e do rock progressivo, o grupo chegou nos anos 90 a tornar-se um dos ícones da vertente vanguardista, o *Rock in Opposition*.

a música é... provoca um grande entusiasmo, ela tem uma força motriz muito grande. Eu acho que ninguém existe sem a música, ninguém existe porque só o fato de você estar falando e o ouvido humano ter essa forma, uma forma de harpa, a música faz parte... ela é inerente à nossa vida, você veja que ela pode... o efeito da música é um efeito, como eu disse, ele move o ser humano. Um efeito motriz, efeito motor... ela pode levar um soldado por meio de uma marcha militar, levar um soldado à guerra, ele se oferecer para morrer, e a mesma embalar uma criança no berço. A música pode despertar os mais nobres sentimentos e a música pode despertar as mais baixas emoções. (LTT)

Sub-recorte 4 - A música como equilíbrio...

- (53) *O por quê [de tocar]? Pois é... Eu, é por... é por uma necessidade mesmo assim, se eu não tocar vou ficando de mau humor, vou ficando assim de mau humor, é o que define melhor, vou ficando triste, vou ficando cansado... né? Então, às vezes, chega um dia, passa um dia que você não consegue tocar porque tem que resolver o Banco, fazer não sei o quê, e mesmo a escola das crianças e etc, resolver todas essas atribuições da nossa vida de hoje, né? Que acaba, né?, que você não toca, daí eu tô mal, chego em casa, tenho que pegar a flauta, toco, meia hora depois já tô de bom humor, já tô..., então, eu toco pra me sentir feliz... Ah, bom, significa... é até difícil dizer o que significa, daí é quase tudo, é a música que me equilibra e eu, eu lembro e até vou citar uma passagem de um filme, quer dizer, um filme que veio de um livro, o *Quarup*, do Antonio Callado, foi um livro que mais...botei na minha formação né?, e acho que o Luiz Carlos Barretto fez um filme sobre o *Quarup*, aliás, nem gostei muito do filme, porque o livro é tão maravilhoso que é difícil o filme ser à altura do livro né?, mas nesse filme tem uma cena que começou e eu não lembrava dela no livro... então, tava lá numa aldeia do Xingu, então, o cineasta pergunta lá pros índios, os índios estão lá cantando e dançando, então ele pergunta pra eles: “— Por que que vocês dançam?, Por que que vocês dançam e tocam né?” Então, o índio até respondeu na língua dele, falou: “— A gente toca e dança, que é pra equilibrar o mundo, pra equilibrar o planeta... se a gente parar de tocar e parar de dançar, o mundo acaba.” Então, acho que a função da música, da arte de uma forma geral, da música de um modo muito particular tem que ver com o equilíbrio, sem música os seres humanos ficam loucos... Já ouvimos antigos chineses: “Diz a música que está tocando naquele país e eu vou te dizer se aquele país está em equilíbrio”. Não sei se foi Confúcio quem falou, alguém falou alguma coisa por aí nesse sentido. Então, eu relaciono inclusive muito da violência que estamos vivendo com a música que estamos ouvindo. Nas cidades, rádios interiores, né?, eu acho que se a música que estivesse no ar fosse uma música mais equilibrada, mais harmônica, mais pacífica, não tão agressiva, como essa música que está aí, sem dúvida,...*

... acho que isso contribuiria muito para que as pessoas se respeitassem mais e vivessem de uma forma mais harmoniosa. (ACC)

Sub-recorte 5 - A música como a mais subjetiva das artes:

(54) *Bom, a música é a mais subjetiva de todas as artes, né? Então, quando você pinta, você está pintando ali um objeto, não tem dúvida de que aquilo ali é uma rosa, que aquilo é uma paisagem, é uma montanha, que é um ipê, ou mesmo que a pintura seja abstrata, mas mesmo assim, a música.... O que quer dizer, a música, a música não quer dizer nada, mas ao mesmo tempo ela quer dizer tanto, não que emocione tanto, ela é a mais profunda, é aquela que atinge mais profundamente as pessoas, atinge até de uma forma subliminar. Você pensa que está ouvindo um negócio, mas não estou prestando atenção, mas aquilo está entrando no seu ouvido. De repente, você fica irritado, ou então você fica de bom humor, ou você fica feliz, ou você fica amoroso, ou você fica com muita vontade de guerrear, tudo é a música que te leva, ela atinge seu estado de espírito muito profundamente, muito poderosa, o som é muito poderoso, a gente está vivendo uma civilização muito ligada ao visual, por isso, tá tudo superficial, tá tudo muito na superfície, inclusive, inclusive a mídia não quer que a gente pense muito, então, as notícias são tão rápidas, é tudo no visual, mas se a gente fosse mais auditivo, né?, a gente seria... vai mais profundo, o som é mais profundo, ele toca a gente mais profundamente, do que a gente vê, até aceitar muitas vezes. Se diz que a gente precisa mudar o paradigma que essa é uma civilização masculina, enquanto então a visão ela vai, né? Ela vê, ela é ativa... e a audição ela é receptiva, mais feminina, né?, mais generosa... e quando você ouve, aquilo te leva a uma reflexão, te leva à profundidade... Enfim, não sei, é difícil definir, mas acho que a grande diferença, então, a poesia é linda, também os poetas conseguem dizer com palavras aquilo que a gente gostaria de dizer mas não consegue. A música é a poesia dos sons. É a dança dos sons. E ela... essas combinações maravilhosas, acordes menores... menores com sétimas e nonas, com dissonâncias... elas mexem profundamente com a gente, é a natureza e os sons são natureza. Os sons já estão na natureza, a série harmônica... tudo isso, então, eles tocam a gente muito profundamente, né?, nos nossos chacras, nos nossos... mexem com nosso equilíbrio... a música é capaz de equilibrar uma pessoa e desequilibrar... tenho certeza disso... não sei explicar cientificamente, digamos. (ACC)*

(55) *A boa música é aquela que atinge a sensibilidade das pessoas, mesmo que elas não tenham grande contato com ela. Acredito piamente nisso. (WB)*

Sub-recorte 6 - A música como expressão da alma:

- (56) *A música é uma forma completa de exteriorização, porque você está colocando a sua alma, você está colocando a sua alma, uma vez perguntaram para um estudante de música como é que ele definia exatamente isto que você perguntou. Praticamente o que é a música. Esse estudante respondeu da seguinte maneira: Para um cientista, um físico por exemplo, a música nada mais é do que uma senóide onde se pode medir um comprimento de onda, pode-se medir vibrações etc. Intensidade, altura... Já para um músico, a música nada mais é do que uma combinação de melodia, harmonia e ritmo, enquanto para o ser humano comum, a música é nada mais do que uma expressão da alma e a manifestação da alma, quando ela atinge diretamente o espírito das outras pessoas. (LTT)*

Sub-recorte 7 - A música como a graça, "o sal" da vida:

- (56) *Não tem graça, né? [a vida, sem a música] (MU)*

Sub-recorte 8 - A música como algo mágico:

- (57) *A música tem uma mágica que a gente quando faz música sabe...esquece das doenças e às vezes vou te dizer às vezes eu encontro um músico de que uma determinada fase da vida como você está jovem, o que você está tomando? (HC)*
- (58) *Acho que a música já é uma mágica, porque o que ela fez comigo, se tornou a minha vida, é mágica... Só coisa boa! Em todos os sentidos. É uma coisa positiva. É uma coisa que só pode melhorar o estado de espírito da pessoa. Quer ser feliz? Continue com a música até morrer! (WB)*
- (59) *Sem dúvida. É que tem um mistério aí com o som, né?, um negócio mágico... Então, a princípio, era o som... tem um livro lindo chamado Madabrhama que em sânscrito significa Deus é som, tudo é som. Então, todo o ser vivo, ele vibra. Tudo o que vibra emite sons, mesmo que a gente não os ouça, mas tá soando... Nós também somos um instrumento musical. A gente emite um som, a Terra vibra, ela tem um som, tudo é música, tudo que é vivo tem música, tá em movimento, então... a gente entra em sintonia com o que a gente ouve de alguma forma, aquilo que nos toca, tem música que pode nos fazer muito mal, acho. Tem a música no ar, que faz mal para as pessoas, né? Lá no Rio de Janeiro, eu vou muito ao Rio, então, pego muito táxi, lá o táxi é muito mais barato e noventa e tantos por cento dos motoristas ouvem a Rádio MEC, ..*

...rádio MEC que só toca música erudita, que geralmente é uma música muito mais harmônica, né?, que é uma música tonal, feita por sábios, gente que estudou muito, né? Não é essa música que está na maioria das rádios, música comercial descartável, feita para deixar as pessoas com um vazio na cabeça, né? E eu acho que tem música aí que está nas rádios que faz mal, que tem uma pobreza rítmica muito grande, tem uma pobreza harmônica e melódica muito grande, e tem uma coisa agressiva, né? Essa agressividade reiterada o tempo inteiro, acho que ela faz mal, né? Eu acho que tudo não tem que ser lindo o tempo inteiro, mas acho que essa agressividade o tempo inteiro, essa gritaria ou esse forte direto, né?, hoje em dia, muita gente vai a um show de rock, eu gosto de rock até, da minha geração, também, mas eu não fico num show de rock porque é tão alto o volume, né?, que as pessoas vão ficando surdas, vão perdendo a referência, um som alto faz mal, eu sou uma pessoa pacífica, mas se alguém grita comigo, eu já tenho dificuldade de controlar, porque me irrita. Som muito alto me irrita. (ACC)

Sub-recorte 8 - A música como sendo a própria alma, paixão de uma vida

- (60) *[A música é] A minha alma, eu adoro, eu tenho paixão por música, sem música eu não sou nada. (MLO)*

Sub-recorte 9 - A música como fonte de efeitos benéficos ao ser humano...

- (61) *Bom, o que eu acho que seja a doença que for, a música... na sensibilidade de cada um, produz um efeito completamente positivo, e esse ambiente positivo só pode melhorar, qualquer que seja a doença, tanto é que os psiquiatras não conseguem... les só conseguem ouvir música. porque o corpo recebe as vibrações da música, a sensibilidade da música e naturalmente produz a melhora da doença, seja ela qual for. (WB)*
- (62) *Minha música depende muito da criatividade para evitar envelhecimento das células, mas tenho minha mãe com Alzheimer, 96 anos, está na cama, ela era pintora.. Mas desde que essa doença avançou muito, ela não pinta mais... Agora eu mostro gravação de jazz, ela não fica mais impressionada... Se tocar disco de jazz ela não sente nada, esqueceu até meu nome. Bom, se antes de avançar a doença talvez era bom..., agora talvez espiritualmente, talvez sente isso, mas fisicamente não sente mais... (MU)*

- (63) *Como eu disse, a música, ela além de ser uma expressão que sai da alma da pessoa, e atinge o espírito das pessoas que ouvem, a música tem uma força motriz como eu disse antes. Você diferencia uma marcha militar com aquela força tremenda que ela não influencia apenas uma pessoa, ela influencia a massa, você pega uma legião de soldados ouvindo uma marcha militar, você vê a postura que eles adquirem ao ouvir aquela marcha e saírem, partirem para uma guerra. Ao mesmo tempo, você nota a tranqüilidade que uma criança adquire quando você canta uma canção de ninar o bebê vai dormindo lentamente. Você também é levado a um profundo sentimento religioso quando você ouve um coral cantando música gregoriana. Então, o efeito da música não é apenas um efeito auditivo, ele é um efeito médico, ele é um efeito curador, ele é um efeito que atinge a determinados alvos e que a pessoa sabendo aonde estão esses alvos, e com a música adequada, ela pode conseguir um grande resultado. (LTT)*
- (64) *Bom, eu tenho certeza que ela pode ter uma influência muito benéfica sobre todo e qualquer ser humano, não só sobre o ser humano, hoje tem pesquisa sobre a importância da música nas plantas, né?, tem várias pesquisas feitas sobre... é... ou mesmo na água, nas moléculas de água... inclusive tem um japonês que faz pesquisa lá, vi um filme importante sobre física quântica, né?, então, eles falam da importância da intenção e tal... então, eu tenho certeza que a música pode fazer um bem danado, né?, que você disse... mas não tenho dados científicos de experiências feitas, mas eu sei que a música pode fazer... eu costumo tocar muitas vezes em asilos de idosos e tal... ou escolas... com aquela criança turbulenta e tal... ou mesmo... em várias manhãs eu vou ficar na escola da minha filha... no começo eu ficava assim cheio de dedos... se eu ficasse aí uma horinha estudando, aí eu comecei a tocar coisas pentatônicas, em cima de escalas pentatônicas, que não têm “trito”, não tem tensão, que são só coisas suaves... então, não têm tensão. Aí eu fiquei tocando ali na quadra, e sei que o som chegava nas salas, embora não muito forte, mas chegava, né? E no dia seguinte, eu tava um pouco apreensivo... Será que eles vão reclamar, e tal?, não é? Ninguém reclamava. Aí, no terceiro ou quarto dia, aí um dia eu tava ali por baixo, e um dos professores veio falar comigo. Nossa, como é gostoso quando você está tocando nas classes. Você está tocando nas quadra, parece que as crianças ficam mais em paz, ficam calmas, e eu justamente estava tocando coisas mais calmas, digamos sem dissonâncias, sem atritos., sem conflitos, notas todas harmônicas, simpáticas, umas das outras né? E funcionou, né? Fiquei feliz. Agora, eu sempre toco lá e manhã. Já fico fazendo aquecimento, mas tomo esse cuidado de tocar coisas... porque há músicas que trazem o sentimento do conflito; então, eu toco uma música que fique o tempo inteiro, fica aquela coisa água com açúcar, fica até meio sem-graça, que a vida tem os contrastes, o conflito, como quem tem um conflito e depois resolve.*

Aí é uma delícia, você valoriza o repouso, mas aí acho que pra pessoas com doenças específicas, né?, não tenho dúvidas que a música certamente que pode fazer bem, mas músicas que tragam paz de espírito, né?, para uma pessoa com uma doença degenerativa já pra pessoas de idade que têm problemas de saúde, que a saúde vai ficando debilitada, isso também gera... é difícil aceitar que um corpo que foi jovem, lindo, de repente, hoje, já não consegue nem andar direito, ou não consegue andar mesmo... então, já tem problemas de ordem psicológica, digamos, nos quais certamente a música atua de forma positiva, de aceitação, de paz de espírito, isto acho conseqüentemente vai ajudar também na parte somática, né?, na parte física, quer dizer, eu não sou especialista, não sou médico, mas tenho certeza que a música contribui, pode contribuir para a paz de espírito e para a alegria e que certamente isto vai contribuir para o resto. (ACC)

Sub-recorte 10 - A música como prazer, como fonte de felicidade

- (65) *Bom, a música pra mim é tudo, eu me sinto bem nela e eu acho que quem toca, quem pinta, quem... sei lá, participa de alguma coisa acho que até a pessoa faz aquilo com prazer, sei lá... como faço, com prazer, eu canto com prazer, entendeu? (MSS)*
- (66) *Tenho muito prazer em cantar... meu pai também cantava... (OS).*
- (67) *Muito triste [WB se sentiria sem a música] ... a música me causava... um prazer enorme. (WB)*
- (68) *...Sente feliz... (MU) ...Traz felicidade quando a gente toca bem, aí se sente muita felicidade, não tem dinheiro que pague. Só pessoa que toca sabe. (MU)*
- (69) *Só coisa boa...! Em todos os sentidos... É uma coisa positiva... É uma coisa que só pode melhorar o estado de espírito da pessoa. Quer ser feliz? Continue com a música até morrer! (WB)*
- (70) *Ah, eu ia ficar maluco, sem dúvida nenhuma [sem a música]. Se a gente não pudesse cantar e não tivesse uma música pra ouvir, se emocionar, e chorar, e ficar feliz ou dançar, a gente... acho que a música... a finalidade da música, pra mim, e isso meu pai me dizia, isso eu percebo..., isso pra mim se tornou uma verdade pra mim também. Ela tem uma finalidade religiosa, no sentido de unir os homens aqui no plano horizontal, né?, de fazer, como no Brasil, a gente tem as rodas de choro, as rodas de samba, de ciranda, de capoeira, no jazz tem as jazz sessions, que são rodas também, onde as pessoas se encontram, se descobrem irmãos da mesma família, comungando daquela alegria de estar junto, de estar tocando então, a mesma se liga neste plano aqui e*

liga também no plano espiritual, seja qual for a nossa crença espiritual, quando a gente está tocando é a mesma coisa que estar rezando, entendeu? Estou lendo um livro que começa assim: Os cientistas e os artistas, sobretudo os músicos, já têm uma religião; os outros têm que procurar uma igreja. Ah, ah, ah... ...eu tava ali por baixo, e um dos professores veio falar comigo. Nossa, como é gostoso quando você está tocando nas classes. Você está tocando nas quadra, parece que as crianças ficam mais em paz, ficam calmas, e eu justamente estava tocando coisas mais calmas, digamos sem dissonâncias, sem atritos., sem conflitos, notas todas harmônicas, simpáticas, umas das outras né? E funcionou, né? Fiquei feliz. Agora, eu sempre toco lá e manhã. Já fico fazendo aquecimento... Bom, eu acho que tocar bem é quando você consegue se expressar através do instrumento que você toca, né? Então, quando você consegue se colocar para as pessoas: - Esse aqui sou eu! Essa aqui é a minha alegria! Essa é a minha tristeza! Essa é a minha dúvida! Enfim, as diferentes nuances de sentimentos e de emoções que a gente coloca quando está tocando, que a gente tem, né?, quando você consegue e isso você faz durante ou você compõe, ou faz sua própria música, mas quando você está tocando, a música do Bach, ou do Dizzie Gillespie, ou do Tom Jobim, ou do Hermeto [Pascoal], você aí tem o papel meio como o do ator, você está interpretando aí o texto de alguém. Mas ao mesmo tempo, você tem que se reconhecer naquele texto, você tem que contar, você está contando aquele texto, mas você tem que contar a tua verdade interior que você vai buscar na tua memória afetiva, alguma coisa que tenha a ver com aquele texto e você ta contando a tua história, nesse momento você, você toca as outras pessoas, porque você ta falando do fundo do teu coração, né?, e aquilo de uma forma misteriosa, toca as pessoas e faz bem pra elas. O Beethoven costumava dizer que a música não precisa entender, que ela é uma linguagem que vai de coração para coração. Então, a música tem esse mistério, né? Então acho que a gente toca bem, quando a gente consegue ter um domínio do instrumento, né?, a técnica é isso, é esse domínio que te permite passar a tua emoção, então, aí, você toca bem quando você consegue passar essa emoção, né? E então, ser fiel ao texto, ao mesmo tempo que você é fiel ao teu sentimento, né? (ACC)

Sub-recorte 11- A música como viagem, como mudança de um estado de espírito para outro...

- (71) *Qual é o medicamento? É simplesmente porque ele é músico. A música, ela faz com que se desligue totalmente e que ele possa viajar para outras dimensões, entende?, esquece as doenças, esquece tudo, não é?, pelo menos o que acontece comigo é isto. Eu faço só música; é uma viagem, a gente não sabe para onde vai ou talvez isto seja um benefício que influi na saúde, fundamentalmente na saúde, e na juventude também.(HC)*

- (72) *Eu acho que tem..., eu acho que tem..., depende da pessoa que trata daquela doença... Uma vez eu fui ver um coral, só de pessoas que tinham... eram doentes de Parkinson... e foi bonito prá caramba, viu? Porque, na hora que eles cantavam, o que acontecia? Ah...foi muito bonito, sei lá... parece que eles mudavam, entende?, cantou muito bem aquele coral de doentes, foi muito bom mesmo. (MSS)*

Sub-recorte 12 - A música como não tendo fronteiras... promovendo a amizade, o intercâmbio entre os músicos...

- (72) *É...música não tem fronteira. Então, podemos tocar com qualquer nacionalidade; nessa hora podemos criar amizade. (MU)*
- (73) *Filmes de terror...é...música latino-americana porque, com o advento da Internet, além de eu, de eu fazer o intercâmbio com músicos brasileiros, eu também faço o intercâmbio com músicos do mundo inteiro... Então, é... uma curiosidade, por exemplo, existe na Bélgica um maestro que é o maior detentor de músicas de Xavier Cougat e... eu tenho uma coleção imensa de música latinoamericana, do Xavier Cougat, Peres Prado, Alvino Rei, e enfim, de músicos, de música latino-americana da melhor qualidade. Então, o que você precisar em termos de arranjos está a sua disposição... Eu mantenho esse intercâmbio entre os músicos... (LTT)*
- (74) *Olha, a música pode causar um bem-estar muito grande, se ela for uma música adequada e ao mesmo tempo ela pode também causar um malefício muito grande. Tudo depende também da escolha, da escolha... e pra isso existe uma variedade imensa de músicas e a música tem se renovado ao longo dos séculos, ao longo das civilizações, conforme a raça, conforme a religião, ela tem sido, em determinados momentos, uma música estritamente religiosa e, em outros momentos, ela tem sido, no caso do Renascimento, uma música mais alegre. Então, o bem-estar que ela causa é muito grande. Depende da escolha certa que a pessoa faça do gênero que ela goste mais. (LTT)*

Sub-recorte 13 - A música como interpretação, como performance criativa

- (75) *Em todo ramo de atividade existem os conservadores e os modernistas. Eu sou progressista modernista. Acho que a interpretação da música foi muito boa no tempo dos compositores, Hayden, Mozart, Beethoven, ainda que eles interpretassem em baixo da pauta da música, era a interpretação deles... Acho que isso está ultrapassado. Acho que a música deve ser interpretada por cada um, porque cada um tem uma*

sensibilidade diferente, eu, o senhor, qualquer outra pessoa... tem uma interpretação diferente do compositor. Aquela interpretação era boa para ele, mas os conservadores acham que não interpretar a interpretação do compositor é um crime. Acho que isto está ultrapassado. Eu nunca interpretei a música com a interpretação do compositor. Desde jovem, observei vários detalhes, os colegas da orquestra, principalmente dos instrumentos de corda, seja violino, violoncelo, viola, contrabaixo que vinham falar comigo..., diziam: Escuta, Bianchi, um tema... passa pela orquestra toda, violinos, flautas, oboé etc. Todo mundo faz igual, você faz diferente. Você pode explicar o por quê? É muito fácil..., eles tocam... eu interpreto... e não é diferente... Então eles me disseram: Quando você toca é muito melhor. É porque eu interpreto. Seja a música que for, jazz, música popular, música sertaneja, cada um, na minha opinião, deve interpretar com sensibilidade. A gente ouve um grande pianista..., a gente tanto pode gostar como não?, porque o que comanda é a sensibilidade de cada intérprete... A improvisação é individual, cada um escolhe o que a sensibilidade dele mostra. (WB)

Sub-recorte 14 - A música na sua natureza, na sua essência, no seu diferencial das outras artes, como a pintura:

- (76) *Eu acho tudo arte, além de música, tudo arte: pintura, poesia, literatura e tudo procurar demonstrar beleza, mas diferença: jazz tradicional é feito de improviso, tem que ser feito no momento. Então, eu tenho que criar improviso para impressionar gente ou procurar beleza ou procurar harmonia agora pintura: se artista faz obra e depois manda para exposição não é arte "instantânea", é diferente, se errar pode corrigir. No jazz tem que fazer isso tudo instantaneamente. (MU)*

Sub-recorte 15 - a música com fonte de felicidade ao outro

- (77) *Claro, sem dúvida, quando nós tocamos é o som, sabe que o som é uma onda de vibração e, por essa onda de vibração, a gente transmite uma energia aí a quem tá nos ouvindo... nós temos uma responsabilidade também; quem faz música tem a responsabilidade de fazer o melhor possível e que seja o mais alegre possível também para poder transmitir ao público, quando eu te digo a responsabilidade, nós temos a possibilidade, com a música, de fazer feliz uma pessoa, ou talvez infeliz, dependendo da energia que você transmite nessas ondas de som; então, eu acho que cientificamente falando, quando se trata de terapia de música, de musicoterapia, eu acho que está por aí a técnica de utilizar a música, o som, as vibrações do som, para transformar uma*

possível deficiência que a pessoa tenha, tanto física como mentalmente.(HC)

- (78) *Bom, eu acho que todos nós temos dentro da gente uma centelha divina. Todos nós temos Deus dentro da gente... mas, de repente, a gente perde o contato com essa coisa amorosa, com essa coisa que onde a gente reconhece no outro que é solidário com outro ser humano, é solidário com outro ser vivo, com a natureza, a gente está vivendo um momento terrível, a destruição do próprio planeta, graças a ação do homem movido pela ganância, pelo dinheiro, pela exploração do outro ser humano, da natureza, coisa predatória, esta coisa do consumo desenfreado.... A gente está vivendo um momento terrível, decisivo para a história da humanidade. A gente não sabe se vai sobreviver, quanto tempo... Se o planeta vai sobreviver devido a esse pensamento predatório não-amoroso, né? Acho que o ser humano precisa redescobrir um sentimento amoroso em relação à natureza, em relação aos bichos, em relação às plantas, em relação aos rios... Tem que pensar o planeta como um ser vivo, que é nossa mãe... Os índios têm essa clareza de pensamento... Eu estive no Peru, com os povos andinos, chamam a Terra de Patchman, a mãe, a Terra é a mãe. Nós, se a gente estiver destruindo a Terra, está destruindo a nós mesmos. Então, eles têm esta consciência, eu tenho um amigo meu, guarani, aqui de Parelheiros, ele diz: “O grande equívoco desta civilização do homem branco é achar que a Terra é do homem. A Terra não é do homem. O homem é que é da Terra. (ACC)*

Sub-recorte 16 - a música na sua função de unir, de solidarizar as pessoas...

- (79) *...o fato de você tocar com músicos com os quais você tem uma certa afinidade, isso faz com que você se sinta muito mais tranquilo tocando; então, nós, músicos, temos nossa atividade de músico... isso faz de que sempre precisemos de três ou quatro pessoas tocando; então se estabelece uma necessidade de contato, de relacionamento quase que uma espécie de amor de compreensão, de solidariedade, entende?, aí então você pode ter afinidade; daí, as coisas fluem normalmente. (HC)*

Sub-recorte 17 - a música como uma doação mútua, o músico para o público e o público para o músico:

- (80) *Agora, tem mais uma coisa: é que eu tenho muito respeito pelo que eu faço; então eu tenho que fazer o melhor possível e sobretudo com amor; então, se você faz com amor, parece que você transmite isso no*

instrumento, esse amor.... ele chega no público, isso estabelece um certo ciclo de energia, onde você passa ao público... ele sente que você está transmitindo amor e respeito pelo que você faz... Também ele sabe que efeito retorna, sabe do que você está dando pra ele... Isso quer dizer que a música, pelo que eu entendo é uma doação mútua, o músico para o público e o público para o músico. (HC)

- (81) *O amor que a gente tem por aquela canção é o amor que a gente tem. (MLO)*

Sub-recorte 18 - a música como interpretação, como *performance* criativa

- (82) *Isto é o que faz a gente se sentir realizado... Se você faz com amor o que você vai receber como retribuição... vai ter o amor do público. É lei da ação e reação. (HC)*

- (83) *Ah, faz a gente se sentir melhor. A música sempre ajuda, né? O senhor... fica melhor... de tudo que a gente tem..., tudo que a gente sente, ouvindo uma música, você se distrai, você vai com a sua mente lá naquela música e esquece às vezes o que sente, o que você está passando... Eu sou assim... (MLO)*

Sub-recorte 19 - a música como meio de sobrevivência...

- (84) *Logo que cheguei no Brasil, fiquei sem emprego. Estava procurando emprego... aí vi notícia de turmas de americanos que trabalhavam com filmagem, procurando japoneses... saiu no jornal japonês daqui, notícia de 2 americanos da 20 Century Fox para procurar japoneses para trabalhar na filmagem de filme durante Segunda Guerra Mundial. Eu fui procurar esses americanos no hotel, aí, o cara me perguntou: Você serviu durante a guerra? Aí, eu disse ...Não tinha idade. Aí, contei que tava ainda novo, não servi serviço militar. Então não adianta, você não vai servir. Então eu disse que tocava piston. Mas eu falei eu toco piston, será que tem alguma cena para tocar piston? Aí um dois americanos bateu palmas e ele me disse então: Você está aprovado.. Assinei contrato e ele levou nós, além de mim e cinco japoneses ex-militares. Fomos para ilha de Tobago no Caribe e lá trabalhamos na filmagem, juntos com Deborah Kerr e Robert Mitchum. Então importante dizer que eles tinham que pagar cachê mais caro para Robert Mitchum e Deborah Kerr...; então nós ficamos esperando para filmar. Ficamos três meses lá, na Ilha de Tobago, no hotel da ilha, porque no hotel da ilha não tinha conjunto para fazer baile e turma da 20 century Fox fazia baile e no staff da 20*

Century Fox tinha carpinteiro que tocava contrabaixo, e ele mesmo fez contrabaixo com madeira compensada, e lá não tinha instrumento de sopro, tinha pianista, guitarrista, baterista... Todo fim de semana eles vinham me buscar no hotel para tocar no set. (MU) [PL —Masao, este filme no Brasil ficou conhecido como “Deus por testemunha”...]

Sub-recorte 20 - a música como conagraçamento de pessoas de várias etnias

- (85) *Primeiro conjunto, aqui, tinha turma de holandês, francês, italiano, Kurt era o pistonista. Tocamos juntos algum tempo, depois acabou essa banda. Tocava com vários grupos... Primeiro grupo que toquei mesmo, toda a vida até hoje no Brasil, foi São Paulo Dixieland Band... (MU)*

Sub-recorte 21 - a música como boas lembranças do passado...

- (86) *[Antes disso, Masao, você teve outro conjunto... o Paulistânia Jazz Band, quem tocava...?...]...Dudu, Paulinho, Luis Fernando...[E o Booker Pitman não tocou com vocês?] Ah, é... acho chegamos tocar uma vez na casa do Philip Corcodel... no ensaio.. no porão... ele chegou, pegou instrumento e começou a improvisar... ficamos encantados! (MU) [PL— Ele foi o primeiro saxofonista a tocar em filme sonoro...]*
- (87) *A gente relembra os amigos, os cantores do passado... Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Orlando Silva... (CC)*

Sub-recorte 22 - a música voltada ao nacionalismo ou como responsabilidade diante do desenvolvimento cultural do povo brasileiro

- (88) *Sempre que tenho uma oportunidade de apresentar meu trabalho, aceito com grande prazer, porque acho que estou contribuindo para o desenvolvimento cultural do brasileiro, tão pobre nesse tipo de atividades. (DP)*

Sub-recorte 23 - a música como fonte de efeitos de mudança de posição ao idoso...

(ou como diria Ângela Mucida (2005), **como novas vestimentas para o desejo**, ou como o sujeito (do inconsciente) que não envelhece, o que pode ser mostrado pela música como em (89):

(89) ... *minha vida... fui casado muitos anos, infelizmente minha esposa veio a falecer após uma doença terrível que ficou muito tempo fazendo ela, eu sofrer, me fez quase morrer junto; mas me recuperei e a música...bom, depois falo da música que voltei a fazer... falando de mim, trabalho no Departamento de Estradas de Rodagem, fui aposentado mas continuo trabalhando...* (CC)

Relativamente ao caso dos idosos-músicos, a velhice expõe/impõe faces de um real que não cessa de se inscrever ao indivíduo. Um real, muitas vezes, difícil de suportar pelas suas decorrências (a perda de emprego pela idade, a fragilização do corpo, a segregação asilar, a incidência de certas patologias...). Ou a impressão de traços em nossa imagem de que muitas vezes nem nos damos conta de sua lenta incidência (rugas, perda de tonicidade da pele e dos músculos, diminuição e embranquecimento dos cabelos...) e que exigem do idoso uma certa acomodação a esses traços.

Assim como traz perdas de pessoas queridas, exigindo um trabalho de luto dessas perdas e novas transcrições e traduções... Acontecimentos que exigem uma série de elaborações para que se consiga mudar de posição diante deles. Uma mudança subjetiva de um dos entrevistados pode ser vista no fragmento a seguir:

(89) *... minha vida... fui casado muitos anos, infelizmente minha esposa veio a falecer após uma doença terrível... que ficou muito tempo fazendo ela...eu... sofrer, me fez quase morrer junto; mas me recuperei e a música...me fez tudo de bom... bom, depois falo da música que voltei a fazer... falando de mim, trabalho no Departamento de Estradas de Rodagem, fui aposentado mas continuo trabalhando...* (CC)

A música pode contribuir de forma evidenciável nesse sentido de ultrapassagem de uma situação traumática. Pode ainda constituir para aquele que a tem ou que passa a tê-la como prática, a realização de algo sonhado antes e difícil de ser conseguido, como uma "nova vestimenta ao desejo" do sujeito, como diria a psicanalista Ângela Mucida (2005).

A música sendo vista aqui como uma forma de resistência diante das adversidades, uma fonte de entusiasmo para a vida; busca-se, assim, recuperar *no quê* a música contribui para isso.

Para finalizar, quero registrar aqui os dizeres de Edgar Morin sobre a descoberta da música em sua vida, como uma **via para se dizer o que nos vai na alma**:

"Decidi ir descobrir a Nona (Beethoven)... Houve, inicialmente, o ínfimo arrepio despertado pelo vazio primordial e, subitamente, um duplo chamado de duas notas, seguida de duas notas de resposta, outra vez o chamado e a resposta surda, e o chamado voltando, encadeando-se, tornando-se insistente, febril, insuportável, lançando-se em um movimento irresistível até um dilaceramento inacreditável, o estou em big-gang, com um martelamento gigantesco, uma formidável criação do mundo. Era a gênese, o nascimento do cosmo em meio ao caos, com todo o que isto comporta de energia colossal, e que lança, em seguida, a aventura da vida com alternância de ternura, doçura, violência, loucura, recomeço. Pela primeira vez em minha vida, meus cabelos se eriçaram..."

A música entrou em minha vida e nunca deixou de me falar daquilo que mais me interessa e que as palavras são incapazes de dizer". Edgar Morin. In: "Meus Demônios".³

Despedem-se, aqui, as pessoas-idosas em seus dizeres! **Sua música é que pode nos dizer aquilo que as palavras talvez não o consigam.** Fica agora, para este doutorando, as considerações finais aplicadas aos dizeres dos idosos, encerrando a presente investigação.

³ Cf. disponibilizado em: <http://edgarmorin.sescsp.org.br/boucle/default.asp?p=232>. Acesso em novembro 2008.

VI. *Poslúdio: Algumas vibrações finais, ressonâncias*

A

reflexão, neste trabalho, sobre a linguagem da música - a musicalidade - mostrou seus efeitos benéficos, quando foram verificadas as várias modalidades de efeitos sobre

o envelhecimento trazidos pela música às pessoas aqui entrevistadas de várias décadas de vida: aos de 60, 70 e 80 anos. Dentre esses efeitos, alguns são mais fortemente compartilhados pelos idosos em termos de sua subjetividade. Esses efeitos é que os fazem manter seu lugar na sociedade, uma posição digna diante de si e do outro, assim acredito.

Mas, se por um lado, tentei apontar a *diferença* surgida nos confrontos dos depoimentos musicais a partir dos critérios - de diversidade etária, diversidade de gênero, diversidade de função musical -, este estudo também mostrou que ele próprio tem seus limites, uma vez que muito do que se pretendia não pôde ser recuperado a partir das respostas obtidas dos questionários. Até porque o ideal da linguagem musical contemporânea - de um lado, é o da supremacia do formalismo; do outro, é o da extrema informalidade ou variabilidade de abordagens com que se trata o tema música na sociedade, ainda que as experimentações musicais muitas vezes não sejam partilhadas ou entendidas...

Tudo isso pode tocar de perto o *nonsense* de certas performances musicais, uma certa dispersão de energia em termos musicais do que ocorre desde que entramos no modernismo. Também traduz na linguagem musical um certo equívoco, já reconhecido da linguagem verbal - o do ser uno, completo, transparente -, pois nem tudo pode ser assim admitido na linguagem musical. A música não é só ordem, harmonia, melodia, ritmo compassado, não é só princípio de classificação: erudita/popular; romântica/clássica, tonal, não é claramente evidente, seus efeitos também não o são. Fazem-se sentir, mas dizer sobre eles é o problema...

Como o próprio homem, a música mostra-se feita de *ilusões, incompletudes e de mistérios...* penso que se pode dizer que se, na linguagem verbal, há os simbolismos dos sons, na linguagem musical há o simbolismo dos sons musicais. Mas não é isso, afinal, o que seduz? Não é a música um bom caminho de vida que não deixa homens e mulheres perderem o valor - simbólico - de seu papel pessoal e social?

Os enunciados dos entrevistados mostraram a força de afetação da música sobre o corpo, mente e subjetividade humana, sobre o registro consciente e inconsciente, enfim, mostraram seu valor simbólico. Aqui bem vale o dizer de um dos entrevistados: "*Quer ser feliz? Continue com a música até morrer!*" (WB)

Uma *diferença* entre a música executada pelos idosos entrevistados neste trabalho e a de músicos outros que não encontram seu lugar na sociedade, talvez seja que, no primeiro grupo, continue prevalecendo o valor da convivência no grupo, da realização do sujeito dentre aqueles que o acolhem e o valorizam. Isso se vê especialmente por parte das mulheres que - embora sintam que seu lugar no mundo ainda não é aquele ocupado pelos homens - demonstram claramente seu sentimento de, pelo menos, sentirem-se incluídas, e com reconhecimento ao nível dos homens, como membros da comunidade musical.

Este trabalho não esgota o estudo sobre o assunto da música como atividade privilegiada no caso da pessoa idosa; pelo contrário, este trabalho me abre um caminho para estudos futuros nessa direção... mas entendendo que nunca se pode chegar "aos fins", "à última palavra", às últimas consequências sobre o assunto da música na velhice, já que sobre esse assunto mal se começou a pesquisar.

Será que a sensibilidade musical - a "musicalidade" no sentido mais geral - requereria de um idoso um potencial altamente específico? , era uma pergunta que se colocava para mim. Vejo agora que nem tanto...; qualquer idoso pode fazer da música apenas sua escuta, colocar-se sob seus efeitos. Ou iniciar-se na música por meio de um instrumento. Até mesmo cantarolar mentalmente é valioso.

Até porque ninguém dispõe de todos os talentos possíveis quer na esfera cognitiva, quer na emocional, quer na subjetiva.

Pensando no que disse Lévi-Strauss (1999), "*Acho que há muitos modos de ser antropólogo, e de tornar-se antropólogo... e há muitas moradas na casa do Senhor... A vocação é um dos modos, há provavelmente outros*",¹ vejo que há também muitos modos de fazer música.

Falando nos musicistas canônicos, Tchaikovsky, por exemplo, tinha bem presente para ele que sua grande fecundidade para a melodia não era acompanhada por um comparável domínio da estrutura musical. Contudo, ele não aspirava a ser um grande compositor arquitetônico como o era Beethoven; contentava-se perfeitamente em ser um grande compositor melódico. A respeito de Beethoven, em comparação a Bellini, aponta Stravinsky, em *Poética Musical em 6 lições*:

"Beethoven acumulou para a música um patrimônio que parece ser unicamente o resultado de um trabalho árduo e obstinado. Bellini herdou a melodia sem ao menos ter de pedir, como se Providência lhe houvesse dito: 'Dar-te-ei a única coisa que falta a Beethoven' ". (Oliver Sacks, 2007: 99).

¹ Perrone Moisés, Beatriz. "Entrevista: Claude Lévi-Strauss, aos 90". In: Revista de Antropologia, vol.42 (1-2), São Paulo, 1999. Disponibilizado em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0034-77011999000100002&script=sci_arttext. Acesso em 03/03/09.

Apesar então do entendimento dessa inevitável incompletude musical manifesta em qualquer musicista, podemos dizer que os encontros de músicos com suas experiências compartilhadas foram tomadas, aqui, como reveladoras de outras formas possíveis de significar.

De significar a vida, o trabalho, as relações humanas, enfim, a meu ver, pode-se dizer que se tem aí a manifestação de um profícuo e prazeroso viver no espaço urbano.

Nesta investigação, o retrato da vida e do trabalho de velhos musicistas (músicos compositores ou instrumentistas, professores de música, maestros...) da cidade de São Paulo, todos com mais de sessenta anos, e que vivem da (e para a) música, parte de uma premissa-chave: uma velhice produtiva, com qualidade e dignidade, é aquela em que se compensam perdas pessoais e sociais com ganhos de subjetividade para si e para a comunidade.

Antes de encerrar estes comentários finais, eu gostaria de deixar registradas algumas observações que fiz do que ocorre com grande parte dos músicos – sejam eles instrumentistas, compositores, executantes, cantores, professores de música ou regentes: eles passam a vida trabalhando, via de regra obscuramente, dentro de estúdios e coxias.

Até por opção pessoal, continuam anônimos atrás de seus instrumentos, fazendo *background* melódico e rítmico a cantores, bailarinos, atores, ou compondo melodias para outras pessoas. Enfim, eles invariavelmente dão sustentação àqueles que, pela sua visibilidade, marcam presença, o que lhes garante sua referencialidade junto ao grande público e o consequente ganho financeiro.

Parece que a opção de vida artística, ratifica o que foi observado pelo historiador Hobsbawm (2008: 263):

...as receitas para "prosperar" que estão na base da sociedade ocidental respeitável desde Calvino, poupança, trabalho árduo, educação sistemática e coisas do gênero, não valem muito para aqueles que têm de começar literalmente do nada, sem outros bens que não o talento, a energia, a força, ou a aparência... O único campo em que essas pessoas podem concorrer em termos iguais, se não superiores, é o das artes... a arte é a única possibilidade de sair da sujeira e da opressão e alcançar uma relativa liberdade.

Então, no caso do músico, muitos optam mesmo por uma certa liberdade, de criação e de produção, independentemente da aferição de grandes ganhos ou fama.

Outro ponto que verifiquei - e que causa inquietação sendo preciso que se ponha a claro -, é a condição sofrível do seu quase cotidiano *ambiente de trabalho*. Os músicos atuam, ensaiam, na maior parte das vezes em ambientes inadequados, espacialmente reduzidos e/ou prejudicialmente reverberantes em termos de afetação sonora. Condição ambientalmente condenável que lhes pode trazer problemas auditivos que vão se agudizando até se tornarem irreparáveis.

Fato que se vem constatando até entre jovens músicos ou mesmo jovens amantes de música muito alta. Sacks (2007: 57) partilha desta preocupação, com seus dizeres:

Essa barragem [ou bombardeio] musical gera certa tensão em nosso sistema auditivo primorosamente sensível, o qual não pode ser sobrecarregado sem temíveis consequências. Uma delas é a grave perda de audição encontrada em parcelas cada vez maiores da população, mesmo entre os jovens e particularmente entre os músicos.

Complica-se, de outro lado, a condição de vida dos músicos porque, geralmente, eles não recebem o crédito de seu desempenho musical, seja nas capas de discos, seja do direito autoral pelas composições musicais gravadas ou tocadas nas rádios e outras mídias. Quase sempre, ao acompanharem cantores ou vocalistas de conjuntos, não recebem sequer menção de seus nomes em um disco.

Ao serem focalizados por câmeras de televisão ou cinema, sequer seus nomes de compositores ou instrumentistas aparecem em uma legenda.

Isso significa permanecer no não-reconhecimento de seu trabalho; não lhes ser oferecido um cachê mais condizente com sua *performance*; e ganhar menos é não ter recursos suficientes para um plano particular de saúde.

É depender do serviço público de assistência à saúde, quase sempre incapaz de atender a exigências mais sofisticadas como um aparelho auditivo para os músicos afetados pelo inadequado excesso sonoro.

E ainda: ao pensar sobre o desprendimento manifesto pela maior parte dos músicos, alguma outra questão me vem, mas à qual não tenho condição de responder em um trabalho como este que propus: - Qual o segredo para que muitos músicos aceitem serenamente a vida que tem, e ainda atuando com tanta vitalidade e produtividade, ou ainda optem por uma posição de invisibilidade na sociedade, com um consequente rebaixamento de sua posição social, especialmente a financeira?

Pelo menos uma das preocupações deste meu trabalho foi a de mostrar que é preciso valorizar o que faz *diferença* na atuação de alguns músicos, os mais velhos aqui presentes. A esse respeito, evoco os dizeres do poeta Augusto de Campos (1974: 11), quando ele cita o propósito musical de John Cage de sempre trazer à luz o que achava importante no mundo:

"Para Cage, a música não é só uma técnica de compor sons (e silêncios), mas um meio de refletir e de abrir a cabeça do ouvinte para o mundo (até para tentar melhorá-lo, correndo o risco de tornar as coisas piores) (...) um exercício de liberdade que ele gostaria de ver estendido à própria vida pois "tudo o que fazemos" (todos os sons, ruídos e não-sons incluídos) "é música".² (grifo meu)

Na verdade, os músicos, especialmente os mais velhos, representam, a meu ver, um patrimônio musical da cidade de São Paulo.

Considero que eles precisariam ser mais bem destacados ou reconhecidos na sociedade, a despeito de sua opção pela invisibilidade.

² Cf. CAMPOS, Augusto de. "Cage: Chance: Change". In: *Através I. Coleção Cultural*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, s/d: 7 (texto crítico de Augusto de Campos, escrito em 1974 e posteriormente publicado também em *O Anticrítico*, em 1986, em que esse autor fala da importância do trabalho de John Cage). Outra publicação do mesmo texto: CAMPOS, Augusto de. "Prefácio: Cage: Chance: Change". In: CAGE, John. *De segunda a um ano. Novas Conferências e Escritos de John Cage*. São Paulo: Editora Hucitec, 1985.

Mas que esta invisibilidade não lhes reverta em prejuízos econômico-sociais! É preciso que lhes seja reservada uma velhice digna e pelo menos mantida uma escuta à sua voz.

Lembro aqui, para o caso dos velhos-músicos, o que Simone de Beauvoir, a grande teórica da velhice (1990: 8), alerta sobre os velhos em geral:

Se lhes ouvíssemos a voz, seríamos obrigados a reconhecer que é uma voz humana... descreverei a situação que se reservou aos velhos e a maneira como eles a vivem; direi tudo aquilo que - desvirtuado pelas mentiras, pelos mitos, pelos clichês da cultura burguesa - se passa realmente em suas cabeças e em seus corações...

Assim, o que pretendi neste trabalho foi, seguindo a recomendação acima, trazer à luz a voz de alguns desses velhos músicos, descrever a maneira como eles vivem, seu lugar na sociedade no decorrer do tempo, mas também a *diferença* que fazem por serem dedicados de corpo e alma à música.

Meu desejo seria o de que fossem reconhecidos a partir daquilo que continuará sendo, para mim, algo da ordem do "misterioso" em sua música, advindo talvez da faixa sonora de sua linguagem musical ou de seu talento interpretativo que faz *diferença*, mas que pode se perder...

Isso se persistir o processo de não-visibilidade ou de não-reconhecimento da singularidade de seu trabalho musical.

Será que os mais jovens - diante do exemplo de vida complicada de seus parentes ou pais músicos - afinal de contas se animariam em seguir a carreira musical?, esta é outra pergunta que me coloco – justamente porque a musicalidade ou o gosto por uma carreira musical, "é coisa de pai para filho", conforme ratificam alguns de nossos entrevistados.

Pais músicos geralmente têm filhos que – embalados pela sonoridade musical desde o útero materno – via de regra sentem que lhes é oferecida a música como um caminho praticamente natural para a vida. Mas que esta possa ser uma opção digna de vida! E uma opção profissional também digna de ser seguida!

Daí, a tentativa de tentar contribuir, na presente pesquisa, para a apreensão do próprio ou específico da linguagem musical de alguns musicistas aqui incluídos, tentando resgatar, insisto, o valor de seu ofício e registrando, por reconhecimento, seu exemplo de vida produtiva.

Se falo em velhos musicistas, tornou-se preciso que seus problemas estivessem aqui muito bem assinalados, até porque eles, os sujeitos de estudo da presente pesquisa, são exemplares às gerações que os sucedem, pela sua luta diária, persistente, valorosa, apesar das adversidades que enfrentam, tributárias ao avanço de sua idade e à situação precária em que vivem e trabalham.

Por outro lado, apesar da falta quase total de reconhecimento de seu trabalho, do abnegado e invisível trabalho heróico da música, verifica-se que eles parecem viver em harmonia com sua idade avançada, empregando o potencial artístico individual para a *performance* de sucesso, não sua propriamente, mas de outros artistas a quem dão suporte melódico ou rítmico. Isso evidencia que os músicos em geral amam sua profissão, sendo a música seu primeiro e maior interesse.

A opção pela música os faz, muitas vezes, sacrificar vantagens que poderiam ser auferidas em outras profissões mais estáveis, com horas de trabalho regular e salários mais dignos.

Ratifica-o Hobsbawn (2008: 264), *"o músico de jazz (...) naturalmente, um profissional e artesão... seu profissionalismo e sua arte (...) os fatores mais importantes de sua vida..."*.

Parafraseando Frei Betto (2009), em um de seus discursos falando sobre a “ecologia interior”, *mutatis mutandis*, eu diria que, para o músico-idoso, sua base musical não é apenas antropológica, nem apenas advinda da música *per se*, mas é também cosmológica, tal qual o próprio universo, que teria uma profundidade espiritual.

Assim como o universo não se constitui apenas do conjunto dos seres, mas da *teia de relações* entre eles, os músicos-idosos *fazem-se sujeitos* quando trocam com outras pessoas sua música e enriquecem a vida.

Promovem como que uma ecologia interior, fazendo com que a música viva dentro deles próprios, fundando-lhes uma verdadeira arqueologia interna. Irrompe neles uma expressão de ser e de *elaborar a própria singularidade* naquela prática musical que impede que eles sigam errantes ou solitários pela sua velhice.

Se me perguntassem agora sobre o que significa a música para os velhos músicos deste trabalho em função da posição que eles ocupam diante dela, de seus efeitos sobre esses idosos e seus próximos, eu responderia que seria como que criar uma mágica sugestiva concentrando a um só tempo objeto e sujeito, o mundo exterior ao músico e o próprio músico. A música *pra mim é mesmo mágica*, como disse MU, um de nossos entrevistados.

De outra grande alma musical, que diz como ninguém do mistério da vida humana e que resume, com felicidade a hipótese inicial de uma incompletude musical nos vem o seguinte pensamento:

O mais importante e bonito, do mundo, é isto: que as pessoas não estão sempre iguais, ainda não foram terminadas... mas que elas vão sempre mudando. Afinam ou desafinam. Verdade maior. É o que a vida me ensinou.

(Guimarães Rosa, em *Grande Sertão, Veredas*).

Nossos velhos músicos entrevistados se sentem *aprendizes de feiticeiro na arte da música*. Ainda bem!

Assim como penso que somos todos *aprendizes de feiticeiro da vida*, sempre.

VII. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. "Moda intemporal - sobre o Jazz". *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001: 117-30.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. "Em defesa de Bach contra seus admiradores". *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001: 131-44.

ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. "Arnold Schoenberg (1874-1951)". *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Trad.: Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 2001: 144-59.

ADORNO, Theodor. "O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição". In: *Os Pensadores*. Trad. de José Lino Grünnewald *et al.* São Paulo: Abril Cultural, 1980.

ALBANO DE LIMA, Sonia (org.) *Uma leitura transdisciplinar do fenômeno sonoro*. São Paulo: Som: Faculdade de Música Carlos Gomes, 2007.

ALBANO DE LIMA, Sonia (org.) *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*. São Paulo: Musa, 2005.

ALBANO DE LIMA, Sônia. *Uma metodologia de interpretação musical*. São Paulo: Musa, 2005.

ALBANO DE LIMA, Sônia. "Formatando uma história". In: ALBANO DE LIMA, Sônia (org.) *Faculdade de Música Carlos Gomes: retrospectiva acadêmica*. São Paulo: Musa, 2005.

ANDRADE, João Batista de. *Cinemandando-pensando o cinema*. (entrevista), 29/01/03. Disponibilizado em: http://www.cinemandando.com.br/200304/entrevistas/jba_01.htm. Acesso em 02/10/08.

ANDRADE, Mario de. *Pequena história da música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 6ª ed., 1944.

BARTHES, Roland. "La musique, la voix, le langage" (1977). "A música, a voz, a língua". *O óbvio e o obtuso*. Trad.: Isabel Pascoal, 1984: 225-30.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes pour roland barthes*. Trad.: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

CAMPBELL, Don. *O efeito Mozart: explorando o poder da música para curar o corpo, fortalecer a mente e liberar a criatividade*. Trad.: Nivaldo Montingelli Jr. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. *Apud: Brasil, Ubiratan*. "Lições para os tempos atuais de crise". In: LÉVI-STRAUSS 100 anos. *Caderno 2 Cultura. O Estado de São Paulo*, n.º 1465, 23/11/2008: D6.

CHASE, Gilbert. *Do salmo ao jazz: a música dos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Globo, 1957.

CÔRTE, Beltrina, MERCADANTE, Elisabeth Frohlich e ARCURI, Irene Gaeta (orgs.) *Velhice Envelhecimento Complexidade...* São Paulo: Vetor, 2005.

COSTA, Mario. *O sublime tecnológico*. Trad.: Dion D.Macedo. São Paulo: Experimento, 1995.

DENZIN, Norman K. "Interpretando as vidas de pessoas comuns: Sartre, Heidegger e Faulkner". *Revista de Ciências Sociais*. Rio de Janeiro, vol.27, n.º 1, 1984: 29-43.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. São Paulo: Unesp, 2005.

HOBSBAWN, Eric J. *História Social do Jazz*. Trad.: Ângela Noronha. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 1989/2008.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a música captura nossa imaginação*. Trad.: Sonia Coutinho. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, Escutar, Ver*. Trad.: Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *A Oleira Ciumenta*. Trad.: José Antonio Braga Fernandes Dias. Lisboa: Edições 70, 1987. [edição original de 1985, intitulada *La Potière Jalouse*].

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Trad.: Tânia Pellegrini. Campinas: Papirus, 1989 [ed.original de 1962, intitulada *La pensée sauvage*].

LÉVI-STRAUSS 100 anos. *Caderno 2 Cultura. O Estado de São Paulo*, n.º 1465, 23/11/2008.

LODOVICI NETO, Pedro. *A Musicoterapia como tratamento coadjuvante à Doença de Parkinson*. [Dissertação de Mestrado]. São Paulo: PEPGG-PUC-SP, 2006.

MARTINS, Joel. “Não somos chronos, somos kairós”. *Kairós Gerontologia*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Gerontologia. São Paulo: PUC-SP, ano 1, n.o 1, 1998.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. "Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje". *Antropologia em Primeira Mão*, n.º 1, 2005: 4-19. Florianópolis: UFSC.

MARTINS, Joel. “A pesquisa qualitativa”. In: FAZENDA, Ivani (org.) *Metodologia da Pesquisa Educacional*. São Paulo: Cortez, 2000.

MARTINS, Joel. “Não somos chronos, somos kairós”. *Kairós Gerontologia*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Gerontologia. São Paulo: PUC-SP, ano 1, n.o 1, 1998.

MERCADANTE, Elisabeth F. “A identidade e a subjetividade do idoso”. In: *Revista Kairós*. São Paulo: ag.1998: 59-67.

MERCADANTE, Elisabeth F. “Comunidade como um novo arranjo social”. *Revista Kairós. Gerontologia*. São Paulo: NEPE/Educ, 2002, vol.5, n.o 2: 17-34.

MERCADANTE, Elisabeth Frohlich. “Velhice: uma questão complexa”. In: CÔRTE, Beltrina, MERCADANTE, Elisabeth Frohlich e ARCURI, Irene Gaeta (orgs.) *Velhice Envelhecimento Complexidade...* São Paulo: Vetor, 2005: 23-34.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music Evanston*. Northwestern University, 1964.

MESSY, Jack. *A pessoa idosa não existe: uma abordagem psicanalítica da velhice*. 2ª ed. São Paulo: Ed. Aleph, 1999.

MOCARZEL, Evaldo. *Cinemando-pensando o cinema*. (entrevista), 04/02/2003. Cf. web site:
http://www.cinemando.com.br/200304/entrevistas/mocarzel_01.htm. Acesso em 10/10/08.

MUCIDA, Ângela. *O sujeito não envelhece*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PASSETTI, Dorothea. *Lévi-Strauss, antropologia e arte: minúsculo, incomensurável*, São Paulo Educ/Edusp, 2008.

- PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e Música: Questões de uma Antropologia Sonora". Cf. web site: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v44n1/5345.pdf>.
- RUUD, Even. *Música e Saúde*. Trad.: Vera Wrobel, Gloria Paschoal de Camargo e Miriam Goldfeder. São Paulo: Summus, 1991.
- SACKS, Oliver. *Alucinações musicais*. Trad.: Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- SACKS, Oliver. *Tempo de despertar*. Trad.: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2002 (1ª reimpressão). 1ª ed. traduzida: 1997 [Título original: *Awakenings*, 1973]
- SACKS, Oliver. *O homem que confundiu sua mulher com um chapéu*. Trad.: Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SEEGER, Anthony. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987.
- SEEGER, Anthony. *Os índios e nós: estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1980.
- SEEGER, Anthony. "Porque os índios suyá cantam para suas irmãs?" *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, s/d: 39-63.
- SEEGER, Anthony. Pesquisa de Campo: uma criança no mundo. Os Índios e Nós. s/ d: 25-40.
- SEEGER, Anthony. 1979. "What can we learn when they sing? Vocal genres of the Suyá indians of Central Brazil". *Ethnomusicology* 23: 373-394. ["O que podemos aprender quando eles cantam? Gêneros vocais do Brasil Central". In: *Os Índios e Nós: Estudos sobre sociedades tribais brasileiras*. Rio de Janeiro: Campus, 1979: 83-104].
- SLOBODA, John A. *A mente musical: a Psicologia Cognitiva da Música*. Trad.: Beatriz Ilari e Rodolfo Ilari. Londrina: Eduel, 2008.
- WERNECK, Mariza. "A ciência guiada pela música e pintura". In: LÉVI-STRAUSS 100 anos. *Caderno 2 Cultura. O Estado de São Paulo*, n.º 1465, 23/11/2008: D16.
- WISNIK José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. *Apud*: Hikiji, Rose Satiko Gitirana. Revista de Antropologia, vol. 43, n.º 1, São Paulo, 2000. Cf. disponibilizado em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100014&lng=en&nrm=isso. Acesso em 12/01/09.

SITES CONSULTADOS

<http://alunos.lis.ulusiada.pt/cm2006/1fmu/20061110musicabyjoaopaulo.pdf>. Acesso em 12/12/08.

<http://clubedejazz.com.br/ojazz/conceitos.php>. Acesso em 12/12/08.

<http://edgarmorin.sescsp.org.br/boucle/default.asp?p=232>. Acesso em 23/11/08.

http://en.wikipedia.org/wiki/John_Greaves_%28musician%29. Acesso em 11/12/08.

<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=vtls000382848>. Acesso em 12/12/08.

<http://movietonic.com/2009/02/24/ar-rehman-wins-oscars>. Acesso em 10/11/08.

<http://notasazuis.blogspot.com/> Acesso em 11/12/08.

<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/2963,1.shl>. Acesso em 03/03/09.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Blue_notes. Acesso em 10/12/08.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Chamada_e_resposta#cite_note-0. Acesso em 12/2008.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Earl_Hines. Acesso em 16/12/08.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Edgar_Var%C3%A8se. Acesso em 16/12/08.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Improvisação>. Acesso em 11/12/08.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Karlheinz_Stockhausen. Acesso em 15/12/08.

http://pt.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_de_Vanguarda. Acesso em dezembro 2008.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Noise>. Acesso em 12/2008.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Polirritmia>. Acesso em 11/12/08.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ragtime>. Acesso em 11/12/08.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncope_\(m%C3%BAsica\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/S%C3%ADncope_(m%C3%BAsica)). Acesso em 21/12/08.

[http://pt.wikipedia.org/wiki/Swing_\(Jazz\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Swing_(Jazz)). Acesso em 11/12/08.

http://recursostic.javeriana.edu.co/cyl/syp/index.php?option=com_booklibrary&task=view&id=32&catid=24&Itemid=48. Acesso em 04/01/09.

http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_CHRFranco.pdf. Acesso em 12/12/08.

<http://www.artnet.com.br/pmotta/textos.htm#miraglia2>. Acesso em 12/12/08.

http://www.citi.pt/ciberforma/claudia_lopes/pagina.html. Acesso em 12/12/08.

<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=46&id=547>. Acesso em 11/05/09.

<http://www.comciencia.br/comciencia/?section=8&edicao=46&id=550>. Acesso em 11/05/09.

<http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=2626>. Acesso em 14/01/08.

<http://www.edukbr.com.br/artemanhas/jazz.asp>. Acesso em 10/11/08.

http://www.horrorcrime.com/words_in_a_box/argomenti_generali/music/musica_francese_2.asp. Acesso em 12/12/08.

http://www.mnemocine.com.br/pdf/%7B1910200704444_musicaerudita%7D.pdf. Acesso em 16/12/08.

http://www.omb-rs.com.br/index.php?id=7&option=com_content&task=view.

http://www.pesquisamusicaufpb.com.br/Masters/anais_abet2006.pdf. Acesso em 16/12/08.

<http://www.pucsp.br/ponto-e-virgula/n1/artigos/02-DodiPassetti.htm>. Acesso em 03/03/09.

<http://www.radarcultura.com.br/node/26108>. Acesso em 14/01/09.

<http://www.rem.ufpr.br/REMV11/emr11.html>. Acesso em 12/12/08.

<http://www.renatacortezsica.com.br/compositores/ravel.htm>. Acesso em 10/02/09.

<http://www.rubemalves.com.br/albumderetratos.htm>. Acesso em 02/11/08.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007. Acesso em 05/12/08.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012000000100014&lng=en&nrm=isso. Acesso em 14/01/09.

<http://www.scribd.com/doc/2586920/bernardo-soares-o-livro-do-desassossego>. Acesso em 10/2008.

<http://www.tanto.com.br/joaocabral.htm>. Acesso em 14/01/08.

http://www.tvbrasil.org.br/agrandemusica/historia_musica/ars_antiqua.asp. Acesso em 12/12/08.

ANEXO: TRANSCRIÇÃO DAS ENTREVISTAS REALIZADAS

1) (MU) Masao Ukon

PL— Masao, então, boa noite.

MU— Boa noite, Pedro.

PL— Nós estamos aqui para a gente bater um papo agradável e para saber e para saber mais a seu respeito. Eu gostaria que você me falasse seu nome, sua profissão, onde nasceu, em que ano e se você ainda exerce a profissão...

MU— Primeiro, meu nome é Masao Ukon. É... eu sou industrial, nos fins de semana, muitas vezes viro músico, músico de jazz. Eu nasci no Japão, Kobe, cidade de Kobe em 1931 é ... 30 de maio de 1931, e ainda eu trabalho com indústria, mesmo aposentado.

PL— Muito bem , é que eu gostaria de saber, o que foi, Masao, que fez você ir até a música. Como você chegou à música?

MU— Isso foi logo depois que, depois iniciou a segunda guerra mundial. Eu estava no último ano do colégio. E eu muitas vezes escapava da última aula e com um grupo de amigos, fomos assistir o cinema. Aquela época, novidade para nós ...e aí assistir ao filme de

Esther Williams, com Harry James, e eu fiquei apaixonado com o som do piston, né ? Fiquei apaixonado pelo som dele...o... pistão.

PL— Isto foi que te levou a estudar?

MU— Aí eu trabalhei ... fazendo bico e, com esse dinheiro que ganhei, comprei piston.

PL— Muito bem então você

MU— Depois então entrei na faculdade e cada aula podia escolher atividade é... então eu entrei na big band e comecei a tocar terceiro piston, tipomde música de como Tuxedo Junction, Gleen Miller, música de big bands. Depois jazz e formei uma banda. Na cidade de... na minha cidade natal que é Kobe, tinha programa de jazz na rádio e semanalmente apresentamos nossa banda tocando música de jazz.

PL— Muito bom...então, Masao, você se apaixonou pelo piston, pelo trompete, pelo cornet, você de fato é amante da música.

PL— Sei que você é compositor também...

MU— Não sou, profissionalmente, compositor, amador, né?

PL— Agora eu gostaria que você me falasse como foi seu caminho na música, você tocou em big bands?

MU— Ah, tempo de faculdade nós formamos banda para tocar no clube do exército americano em fim de semana. Então ainda fomos estudantes,

deu para ganhar bom dinheiro, com isso consegui formar na faculdade sem ajuda de meus pais.

PL— E depois continuando...

MU— *Ah, 1955, ah ...nossa família, mudamos para São Paulo, e aí comecei a gostar de jazz, a tocar de novo. Conheci Pedro Lodovici Neto, entrando na São Paulo Dixieland Band.*

PL— Sei que você me contou que tocou numa filmagem...

MU— *Logo que chegue no Brasil, fiquei sem emprego. Estava procurando emprego... aí vi notícia de turma de americanos que trabalham com filmagem, procurando japoneses... saiu no jornal japonês daqui, notícia de 2 americanos da 20 Century Fox para procurar japoneses para trabalhar na filmagem de filme durante Segunda Guerra Mundial. Eu fui procurar esses americanos no hotel, aí cara me perguntou; você serviu durante Guerra? Aí eu disse...não, não tinha idade... Aí contei que tava ainda novo, não servi serviço militar. Então não adianta, você não vai servir, responderam. Então, eu disse que tocava piston. Mas eu falei eu toco piston, será que tem alguma cena para tocar piston? Aí um dois americanos bateu palmas e disse então: você foi aprovado... Assinei contrato e levou nós além de eu e cinco japoneses ex-militares. Fomos para ilha de Tobago no Caribe e lá trabalhamos na filmagem juntos com Deborah Kerr e Robert Mitchum.*

Então importante dizer que eles têm que pagar cachê mais caro para Robert Mitchum e Deborah Kerr, então nós ficamos esperando para filmar. Ficamos três meses lá na Ilha de Tobago, no hotel da ilha, porque no hotel da ilha não tinha conjunto para fazer baile e turma da 20 Century Fox fazia baile e no staff da 20 Century Fox tinha carpinteiro que tocava contrabaixo e ele mesmo fez contrabaixo com madeira compensada, e lá não tinha instrumento de sopro, tinha pianista, guitarrista, baterista... Todo fim de semana ele vinham buscar no hotel para tocar no set.

PL— Isto foi uma grande passagem de sua vida... Depois você retornou para São Paulo e tocou com quem?

MU— *Primeiro conjunto aqui tinha turma de holandês, francês, italiano, Kurt era o pistonista. Tocamos juntos algum tempo, depois acabou essa banda. Tocava com vários grupos. Primeiro grupo que toquei foi São Paulo Dixieland Band...*

PL— Antes disso, Masao, você teve outro conjunto...o *Paulistânia Jazz Band*, quem tocava...?

MU— *Dudu, Paulinho, Luis Fernando...*

PL— E o Booker Pitman não tocou com vocês ?

MU— Ah é ... acho chegamos tocar uma vez na casa do Philip Corcodel...ensaio ...no porão ...ele chegou pegou instrumento e começou improvisar...ficamos encantados!

PL— Ele foi o primeiro saxofonista a tocar em filme sonoro. Agora, Masao, quero fazer uma pergunta que vem muito de dentro da gente... O que é a música para você?

MU— Oxigênio né...! Eu preciso isso!

PL— Me fala mais...

MU— Sente feliz...

PL— Se a música significa tanto para você , sem a música como você se sentiria?

MU— Não tem graça, né?

PL— E onde está o segredo para a gente tocar bem ? O que deixa a gente ter uma boa interpretação ?

MU— Em primeiro lugar meu instrumento é piston... então tem que ter embocadura, se perde embocadura não dá para tocar. O que tem que fazer quando chega da firma antes da janta para manter embocadura...estudar. Agora além da embocadura para tocar jazz precisa improvisar por que usa muito pouco arranjo maior parte é improvisado... então precisa ter criatividade e para ter criatividade não pode ficar cansado, tem que cuidar de saúde, tem que descansar bem.

PL— Agora o que é que tem de misterioso, de enigmático na música que faz a diferença entre ela e outras artes como a pintura, escultura etc...? Sei que você é pintor também.

MU— *Eu acho tudo arte, além de música, tudo arte...pintura, poesia, literatura e tudo procurar demonstrar beleza, mas diferença entre jazz tradicional é feito de improviso, tem que ser feito no momento. Então eu tenho que criar improviso para impressionar gente ou procurar beleza ou procurar harmonia agora pintura, se artista faz obra e depois manda para exposição não é arte instantânea, é diferente, se errar pode corrigir. No jazz tem que fazer isso tudo instantaneamente.*

PL— Agora, Masao, como você vê a música sendo coadjuvante ou como ajuda nas diversas doenças degenerativas como Alzheimer, Parkinson, depressão, ela ajuda, você acha que ela colabora?

MU— *Minha música depende muito da criatividade para evitar envelhecimento das células, mas tenho minha mãe com Alzheimer, 96 anos, está na cama, ela era pintora desde que pegou essa doença não pinta mais. Agora eu mostro gravação de jazz ela não fica mais impressionada... Se tocar disco de jazz não sente nada, alguém que já esqueceu até meu nome fica melhor, ri, fica feliz. Bom, se antes de avançar talvez bom...talvez espiritualmente, talvez sente isso, mas fisicamente não sente.*

PL— E agora a música, o que ela faz internamente ao homem ?

MU— Pra mim é mesmo mágica. Traz felicidade quando a gente toca bem, aí se sente muita felicidade, não tem dinheiro que pague. Só pessoa que toca sabe.

PL— Então, Masao, eu gostaria de dizer nessa nossa conversa que a gente está junto desde fins da década de cinquenta e que a gente se sente feliz fazendo o que faz, a música e muito importante para a gente como uma realização pessoal... Gostaria de dizer alguma coisa a mais, Masao, para a gente encerrar ?

MU— É... música não tem fronteira. Então podemos tocar com qualquer nacionalidade, nessa hora podemos criar amizade.

PL— Obrigado Masao, obrigado mesmo. Valeu seu depoimento. Masao, esse filme de que você participou quando jovem, no Brasil ficou conhecido como “Deus por testemunha”, não é mesmo?

MU— É, Pedro tem memória boa... lembra tudo...

2. (HC) Hector Bisingnani (Costita)

PL— Quando você nasceu?

HC— *Bem nasci em 27 de outubro de 1934. Meu nome verdadeiro é Hector Bisingnani e muita gente não sabe disso.*

PL— Eu sei.

HC— *Ah! Você sabia? Costita é meu apelido por causa do meu pai, não sei se você sabia, meu pai era baterista.*

PL — Puxa vida!

HC— *Então, meu pai se chamava José Constantino Bisingnani, o pessoal chamava de Costa, abreviado de Constantino; então, Costa...Costita.*

PL— Você nasceu onde?

HC— *Buenos Aires, Argentina.*

PL— Eu gostaria de saber como você começou na música, o que te levou a ela?

HC— *Justamente volto a falar do meu pai. Meu pai era baterista e na época, em Buenos Aires, não existia métodos para tocar; então a única maneira que se estudava, era ouvindo discos e tirando as idéias dos discos dos mestres. Eu lembro que na época... na época do Benny Goodman, dixieland, ele montava a bateria numa sala, aí ele colocava os discos 78 RPM do Benny Godman e ele corria na bateria e ficava acompanhando, imitando o Gene Krupa e, um dia, passei por aí e ouvi o clarinete do Benny Godman e perguntei para ele quem era esse moço?...e*

ele me disse que era o Benny Godman, o rei do swing, e daí, não deu outra coisa; então passados uns dias, ele foi numa casa de instrumentos de música e comprou uma clarinete pra mim e saí estudando.

PL— Que bom!

HC— *Foi por aí que comecei.*

PL— Bom, você começou em casa ou você já foi estudar?

HC— *Não... não, ele paralelamente ao instrumento, que ele me comprou, me deu a possibilidade de estudar com um bom professor particular, depois né?, chamado José Rapella, 1º clarinete na sinfônica de Buenos Aires e eu toquei música clássica desde os treze anos até os dezoito anos mais ou menos, toquei música erudita, só clarinete; só descobri o saxofone aos dezoito anos quando fui convidado pelo maestro Eduardo... que montou uma big band em Buenos Aires, e ele me convidou para tocar saxofone.*

PL— Costita, eu sei que você tocou com grandes orquestras, gostaria de saber como foi seu começo aqui no Brasil?

HC— *Eu vim para fazer uma temporada de três meses com um pianista escocês. E quando terminei a temporada de três meses, eu fui convidado pelos músicos com quem eu tinha feito contato, para ficar no Brasil e na época atual da bossa nova, estava nascendo a bossa nova, eu me senti muito interessado pelo que estava acontecendo musicalmente na época e*

decidi ficar um tempinho, depois entrei em contato com grandes orquestras, Wilson Simoneti, aí comecei a gravar, fazer gravações inclusive com os maiores expoentes da época, João Gilberto, Tom Jobim, Sérgio Mendes enfim, quer dizer...

PL— Nas *jam sessions* do teatro de Arena, que a gente fazia uma parte e vocês faziam a outra, profissionais e amadores, a gente fazia jazz tradicional e vocês jazz moderno, faziam bossa nova..., mas eu queria saber mesmo o seguinte, o que a música é pra você, o que ela significa para você?

HC— *Bom, olha, se eu nascesse de novo, não é, apesar de todos os sem sabores que a música, que a profissão hoje, eu seria novamente músico, que posso te dizer você é músico também, você sabe disso. A música tem uma mágica que a gente quando faz música sabe..., esquece das doenças e às vezes vou te dizer, às vezes, eu encontro um músico de que uma determinada fase da vida como você está jovem, o que você está tomando?*

PL— Qual é o medicamento?

HC— *É simplesmente porque ele é músico. A música, ela faz com que se desligue totalmente e que ele possa viajar para outras dimensões, entende?, esquece as doenças esquece tudo, não é?, pelo menos o que acontece comigo é isto. Eu faço só música, é uma viagem, a gente não*

sabe para onde vai ou talvez isto seja um benefício que influi na saúde, fundamentalmente na saúde, e na juventude também.

PL— A minha outra pergunta seria bem isso aí que acho que você já respondeu, o que é que a música tem que, muitas vezes, ela funciona como uma terapia porque há muitas doenças inclusive a gente sabe, as doenças degenerativas com a Parkinson, Alzheimer..., a música ela tem um efeito terapêutico muito grande, não cura, lógico, mas ela estaciona, melhora a condição do indivíduo...

PL— Outra pergunta a você, o que ela tem, como ela funciona, o que ela é? Uma química?

HC— *Claro, sem dúvida, quando nós tocamos é o som, sabe que o som é uma onda de vibração e, por essa onda de vibração, a gente transmite uma energia aí a quem tá nos ouvindo; nós temos uma responsabilidade também... quem faz música tem a responsabilidade de fazer o melhor possível e que seja o mais alegre possível também para poder transmitir ao público; quando eu te digo a responsabilidade, nós temos a possibilidade com a música de fazer feliz uma pessoa ou talvez infeliz, dependendo da energia que você transmite nessas ondas de som; então, eu acho que cientificamente falando, quando se trata de terapia de música, de musicoterapia, eu acho que está por aí a técnica de utilizar a*

música, o som, as vibrações do som, para transformar uma possível deficiência que a pessoa tenha, tanto física como mentalmente.

PL— Eu acho que para terminar, o que te faz tocar bem ou mal, o que te leva a tocar bem, você sabe quando toca bem, quanto você deu de si, e tem aquele resultado esperado?

HC— *Bom, o fato de você tocar com músicos com os quais você tem uma certa afinidade, isso faz com que você se sinta muito mais tranquilo tocando; então, nós músicos temos nossa atividade de músico...; faz de que sempre precisemos de três ou quatro pessoas tocando; então, se estabelece uma necessidade de contato, de relacionamento, quase que uma espécie de amor de compreensão, de solidariedade, entende?, aí então você pode ter afinidade, daí as coisas fluem normalmente. Agora, tem mais uma coisa: é que eu tenho muito respeito pelo que eu faço, então eu tenho que fazer o melhor possível e sobretudo com amor; então, se você faz com amor, parece que você transmite isso no instrumento, esse amor, ele chega no público; isso estabelece um certo ciclo de energia onde você passa ao público; ele sente que você está transmitindo amor e respeito pelo que você faz... Também ele sabe que efeito retorna, sabe do que você está dando pra ele.*

PL— Isso quer dizer que a música, pelo que eu entendo é uma doação mútua, o músico para o público e o público para o músico.

HC— Exatamente. Isto é o que faz a gente se sentir realizado. Se você faz com amor o que você vai receber como retribuição..., vai ter o amor do público. É lei da ação e reação.

PL— Costita, eu quero agradecer esse seu depoimento, talvez a gente tenha mais coisa pra frente, mas eu tenho certeza que vai ser de muita valia o que você falou e vai me dar um grande peso no trabalho que estou fazendo.

Muito obrigado.

3. (LTT) Luiz Teixeira Torres

PL— Prof. Torres, eu gostaria de saber: seu nome completo, sua profissão, onde nasceu e quando?

LTT— O meu nome completo é Luís Teixeira Torres. Eu sou paulistano, nasci aqui nas Perdizes, no bairro das Perdizes, algumas décadas atrás, se quiser saber com precisão, no dia 27 de julho de 1934. Me formei em Arquitetura na Universidade Mackenzie, Faculdade de Arquitetura Mackenzie, e ainda exerço a profissão.

PL— Muito bem, e o que o levou à música?

LTT— Bem, a minha geração, ou melhor, a nossa geração

PL— Prof. Torres, o que o levou à Música?

LTT— Bem, a., a minha geração, a nossa geração... Bem, a minha geração tinha por... por hábito o... o fa... fato de ouvir música, ouvirmos muito rádio, quando pequenos, e era comum entre os garotos da... da vizinhança, todos conhecerem óperas, e música clássica, música popular, todos assobiavam, e... enfim, é... o aprendizado da música fazia parte. As famílias, aqui, paulistanas...é... obrigatoriamente tinham que aprender um instrumento musical e a minha família não... não diferia disso. É... A professora de piano chegava em casa, de manhã cedo, e passava – digamos entre aspas, passava em revista as tropas, começava pelas minhas irmãs, depois pelas minhas tias, e por fim, eu

também entrava na dança... e aprendi a tocar piano. Eu comecei pelo piano; depois, tempos depois, aprendi um pouco de violão, mas o meu verdadeiro instrumento acabou sendo o trompete.

PL— É, complementando então a pergunta, eu eu gostaria de saber se você, de fato, então é um amante da música, ou se você é também um compositor...?

LTT— *Eu sou um amante da música porque, como eu disse, a música estava, digamos, não só na minha família, mas em todas as famílias de São Paulo, é... as pessoas se reuniam, tocavam, havia muitos bailes de fim de semana, e... eu, quando entrei no curso primário, quando eu comecei a estudar, havia é...aulas de música, de coral, na... no curso primário, então isso depois prosseguiu no... no ginásio, eu fiz o ginásio no Liceu Coração de Jesus, onde é... os garotos, além de estudarem as matérias normais do ginásio, eles tinham algumas alternativas, por exemplo, poderia se aprender música, poderia se aprender o ofício de alfaiate, e poderia se aprender tipografia. Eram 3 escolhas além do... das disciplinas normais do ginásio. Eu escolhi música e, naquela época, as big bands estavam, digamos, no seu auge, no seu apogeu. E eu fico... fiquei muito impressionado. Eu era fã de Harry James, dos pistonistas, de Louis Armstrong, e daí comecei a ter aulas de trompete no Liceu Coração de Jesus. Dali, é.. logo...em pouco tempo, eu estava tocando na*

banda do colégio... tinha excelentes professores de música e o meu começo musical praticamente a estaca, vamos dizer, a primeira estaca foi essa.

PL— Então, eu aproveitaria para perguntar como foi depois o seu caminho na Música?

LTT— *Bem, o meu caminho na música, que é o caminho que está sendo percorrido até hoje, foi, foi e está sendo, um caminho muito bonito. Eu comecei, como falei, muito cedo com aulas de piano, depois passei para o violão, depois levei a sério o trompete, o trompete tive excelentes professores inclusive o primeiro, o primeiro trompetista do Municipal, é... que foi meu... meu professor de trompete, também além daqueles do Liceu Coração de Jesus. Ah..., naquela ocasião, o rádio estava em pleno apogeu, e havia um programa na rádio Tupi, chamado o grande show Antártica, que apresentava a orquestra do pistonista, trompetista - que o nome certo é trompetista - é... que havia chegado recentemente em São Paulo; chamava-se Jorge Henri; era Jorge Henri e sua grande orquestra Antártica. E eu, como era um garoto muito cheio de iniciativas, fui à rádio Tupi, isso nos anos...ah... no...1949 por aí, e... fui à Rádio Tupi e sugeri, ao Jorge Henri, que ele for... formasse uma orquestra amadora, porque eu era garoto e tinha interesse em tocar já amadorística em orquestra. O Jorge Henri gostou muito da idéia e*

passou a anunciar, no rádio, o... a formação dessa orquestra amadora, pedindo às pessoas que tivessem interessados que se inscrevessem. Daí, praticamente, é... foi uma... vamos dizer, uma abertura de caminhos, porque eu conheci grandes músicos dessa época; é... conheci o Wiliam Fourneau, que era um assobiador, tinha sido aluno também do Liceu Coração de Jesus, conheci Erlon Chaves, conheci uma infinidade de músicos, e a orquestra amadora da Rádio Tupi, dirigida pelo Jorge Henri, ela praticamente brilhou durante uma boa ocasião. O que ocorre é que, como era uma orquestra amadora, e a Tupi tinha mais umas 3 ou 4 orquestras profissionais, a orquestra amadora não ganhava nada; os músicos tocavam por...por mero diletantismo, e então isso me levou a sair da orquestra e levar alguns músicos excelentes e nós formamos uma orquestra chamada Orquestra Acadêmica, que começou a funcionar... é... praticamente a partir dos anos 50 e depois ficou funcionando até mais ou menos uns cinq... até 1957, durante sete anos, a orquestra trabalhou em muitos locais, a Orquestra Acadêmica.

PL— Muito bom, então, Prof.Torres, agora, quer dizer, o amor pela música já foi demonstrado, mas eu gostaria de saber o que significou e o que significa a música na sua vida?

LTT— Bem, a música tem um significado muito grande que eu...eu vou expor, mas... mas eu gostaria de acrescentar a essa... a essa, vamos

dizer, esta viagem no tempo, que em 195.. e... 1959, eu formei, aí estudante do Mackenzie, casado, eu formei a orquestra Sinfônica Mackenzie. Então, reunimos..., eu sugeri a direção do Mackenzie que contratasse um maestro, e foi contratado o famoso maestro Walter Guilherme, um maestro excelente, que tinha uma experiência vastíssima no campo das orquestras, porque tanto na década de trinta, quarenta e cinquenta, as orquestras brilhavam em São Paulo; os bailes eram todos...é... abrilhantados por orquestras. Eram Silvio Mazzuca, Walter Guilherme, é... Jorge Henri, é... enfim, é... muitos maestros... que agora me... me falha... mas em 1959, organizamos a Sinfônica do Mackenzie, dirigida pelo Walter Guilherme, que teve uma boa duração, fez muitas apresentações e... praticamente, depois ela... ela praticamente foi encerrada. Ainda nesse caminho musical, é...eu devo acrescentar um dado importante: havia muitas editoras de música, é... Irmãos Vitali, Casa Manon, é... enfim, muitas editoras aqui em SP e, para divulgar as músicas que estavam sendo tocadas, essas editoras davam de presente, para os músicos e para as orquestras, eles davam de presente arranjos musicais. Então, praticamente, há mais de 50 anos ou, vamos dizer, já vai para 60 anos, que eu comecei a reunir um enorme acervo de partituras musicais... Respondendo a sua pergunta sobre o que significa a música para mim, que hoje eu posso dizer orgulhosamente que eu sou

detentor do maior acervo de partituras para orquestra. É... tudo aquilo que você puder imaginar em termos de...Broadway...é...eu tenho orquestrado. Todos os musicais da Broadway, o que você imaginar em termos de seriados infantis, os Jantons, os Flintstones, o Tom e Jerry, é...eu tenho... tudo o que você imaginar em séries de televisão, Hawai 5 0, Dallas, enfim tudo eu tenho também isso tudo. Filmes de terror...é...música latino-americana porque, com o advento da Internet, além de eu, de eu fazer o intercâmbio com músicos brasileiros, eu também faço o intercâmbio com músicos do mundo inteiro... Então, é... uma curiosidade, por exemplo, existe na Bélgica um maestro que é o maior detentor de músicas de Xavier Cougat e... eu tenho uma coleção imensa de música latinoamericana, do Xavier Cougat, Peres Prado, Alvinho Rei, e enfim, de músicos, de música latino-americana da melhor qualidade. Então, o que você precisar em termos de arranjos está a sua disposição...Eu mantenho esse intercâmbio entre os músicos...

PL— De todo esse cuidado para você ter coleção de arranjos... A música o que ela diz pra você, que ela significa?

LTT— *Você sabe disso tão bem quanto eu; o ser humano é influenciado pelo som desde o momento que ele nasce; a, um efeito motriz, ela move o ser humano; você veja o exemplo de uma criança quando ela ouve uma música, automaticamente ela começa a se movimentar. Isso aí desde*

milhares de anos, a música tem um significado enorme para todos, seja a música tocada durante a Idade Média que levava a todas as pessoas a meditação o efeito dela é...foi... seja a música tocada no teatro grego, é... seja a música de jazz, a música clássica, a música, ela provoca um efeito muito grande; então, a música tem sido importantíssima em minha vida, porque eu tenho superado problemas enormes de saúde, problemas grandes, com a música; a música é... provoca um grande entusiasmo, ela tem uma força motriz muito grande.

PL— Então, a pergunta contrária: então, se a música ela tem esse significado tão importante para você, como você se sentiria sem ela?

LTT— *Eu acho que ninguém existe sem a música, ninguém existe porque só o fato de você estar falando e o ouvido humano ter essa forma, uma forma de harpa, a música faz parte... ela é inerente à nossa vida, você veja que ela pode... o efeito da música é um efeito, como eu disse, ele move o ser humano. Um efeito motriz, efeito motor... ela pode levar um soldado por meio de uma marcha militar, levar um soldado à guerra, ele se oferecer para morrer, e a mesma embalar uma criança no berço. A música pode despertar os mais nobres sentimentos e a música pode despertar as mais baixas emoções.*

PL— O que de enigmático há na música que a diferencia das demais artes: uma pintura, uma escultura, uma forma de você exteriorizar uma arte?

LTT— A música é uma forma completa de exteriorização, porque você está colocando a sua alma, você está colocando a sua alma, uma vez perguntaram para um estudante de música como é que ele definia exatamente isto que você perguntou. Praticamente o que é a música. Esse estudante respondeu da seguinte maneira: Para um cientista, um físico por exemplo, a música nada mais é do que uma senoide onde se pode medir um comprimento de onda, pode-se medir vibrações etc. Intensidade, altura... Já para um músico, a música nada mais é do que uma combinação de melodia, harmonia e ritmo, enquanto para o ser humano comum, a música é nada mais do que uma expressão da alma e a manifestação da alma, quando ela atinge diretamente o espírito das outras pessoas.

PL— Como você havia falado que suplantou certas fases difíceis de doença, eu pergunto: Como você vê a música atuando de forma coadjuvante no tratamento de diversas doenças, especialmente naquelas degenerativas, como a Parkinson, a Alzheimer, a depressão etc.?

LTT— Como eu disse, a música ela além de ser uma expressão que sai da alma da pessoa, e atinge o espírito das pessoas que ouvem, a música

tem uma força motriz como eu disse antes. Você diferencia uma marcha militar com aquela força tremenda que ela não influencia apenas uma pessoa, ela influencia a massa, você pega uma legião de soldados ouvindo uma marcha militar, você vê a postura que eles adquirem ao ouvir aquela marcha e saírem, partirem para uma guerra. Ao mesmo tempo, você nota a tranqüilidade que uma criança adquire quando você canta uma canção de ninar o bebê vai dormindo lentamente. Você também é levado a um profundo sentimento religioso quando você ouve um coral cantando música gregoriana. Então, o efeito da música não é apenas um efeito auditivo, ele é um efeito médico, ele é um efeito curador, ele é um efeito que atinge a determinados alvos e que a pessoa sabendo aonde estão esses alvos, e com a música adequada, ela pode conseguir um grande resultado.

PL— Prof. Torres, eu gostaria agora que o senhor falasse mais alguma coisa sobre a música para encerrar sua fala sobre o que a música faz internamente ao homem.

LTT— *Olha, a música pode causar um bem-estar muito grande, se ela for uma música adequada e ao mesmo tempo ela pode também causar um malefício muito grande. Tudo depende também da escolha, da escolha... e pra isso existe uma variedade imensa de músicas e a música tem se renovado ao longo dos séculos, ao longo das civilizações,*

conforme a raça, conforme a religião, ela tem sido, em determinados momentos, uma música estritamente religiosa e, em outros momentos, ela tem sido, no caso do Renascimento, uma música mais alegre. Então, o bem-estar que ela causa é muito grande. Depende da escolha certa que a pessoa faça do gênero que ela goste mais.

PL— Muito obrigado, Prof. Torres.

LTT— *Eu é que agradeço.*

4) (WB) Prof. Walter Bianchi

PL— Seu nome, profissão, onde nasceu e quando?

WB— Meu nome Walter Bianchi, músico do Teatro Municipal de São Paulo durante 34 anos , aposentei, fui para Porto Alegre durante 10, voltei , fui componente da orquestra sinfônica do Estado de São Paulo 22 anos junto com Eleasar de Carvalho.

PL— O senhor nasceu em São Paulo ?

WB— Nasci na Itália, Rimini uma hora e meia do mar Adriático. Meus pais vieram para o Brasil quando eu tinha um ano de idade.

PL— O que levou o senhor à música ?

WB— Meu pai era músico, contrabaixista do Teatro Municipal, e quando eu tinha onze anos apenas, ele veio do ensaio d manhã, na hora do almoço, com um embrulho. Ele pegou e abriu o embrulho. Pai o que é isso aí? Isso aí é um oboé que você vai estudar ! No meu tempo há setenta anos atrás a educação era completamente diferente da de hoje. A voz do pai era lei. Então... que você vai estudar! Então comecei pela música, dois anos depois entrei para a Orquestra do Teatro Municipal com treze anos. Na história do Teatro Municipal eu fui o mais jovem componente da orquestra sinfônica. Toquei durante sessenta e cinco anos.

PL— O senhor fez composições...

WB— *Não, nada de composição, só docência...*

PL— O que a música significou e significa na sua vida?

WB— *O quê? A minha vida?! Eu detestava música, com seis anos apenas sabia solfejar o Bona e escrevia. Meu pai era alfaiate também. Quando meu pai me procurava para dar aula eu fugia, não queria saber. Eu era para ser médico o que aconteceu... com treze anos entrei para a Orquestra do Municipal ganhando mais do que meu pai. Eu pensei, vou estudar medicina? Se eu for estudar medicina, cinco anos, mais dois de internato, já estou ganhando. A música foi a melhor coisa que meu pai poderia ter me feito. Aí eu fiquei apaixonado pela música. Por isso cheguei num ponto alto, pois dei aulas em Portugal, Itália, Suíça, três universidades nos Estados Unidos, Illinois, Hartford e Michigan, Canadá e Japão.*

PL— Sem a música como o senhor se sentiria?

WB— *Muito triste. O que a música me causava ?... um prazer enorme.*

PL— Onde está o segredo que faz a diferença para se tocar bem?

WB— *Em todo ramo de atividade existem os conservadores e os modernistas. Eu sou progressista modernista. Acho que a interpretação da música foi muito boa no tempo dos compositores, Hayden, Mozart, Bethoven, ainda que eles interpretavam em baixo da pauta da música, era a interpretação deles. Acho que isto está ultrapassado. Acho que a*

música deve ser interpretada por cada um, por que cada um tem uma sensibilidade diferente, eu o senhor, qualquer outra pessoa tem uma interpretação diferente do compositor. Aquela interpretação era boa para ele, mas os conservadores acham que não interpretar a interpretação do compositor é um crime. Acho que isto está ultrapassado. Eu nunca interpretei a música com a interpretação do compositor. Desde jovem observei vários detalhes, os colegas da orquestra, principalmente dos instrumentos de corda, seja violino, violoncelo, viola, contrabaixo que vinham falar comigo., diziam: Escuta, Bianchi, um tema ... passa pela orquestra toda, violinos, flautas, oboé etc. Todo mundo faz igual, você faz diferente. Você pode explicar o por quê? É muito fácil , eles tocam ... eu interpreto... e não é diferente. Então eles me disseram: Quando você toca é muito melhor. É porque eu interpreto. Seja a música que for, jazz, música popular, música sertaneja, cada um, na minha opinião, deve interpretar com sensibilidade. A gente ouve um grande pianista , a gente tanto pode gostar como não, porque quem comanda é a sensibilidade. A improvisação é individual, cada um escolhe o que a sensibilidade dele mostra.

PL— Onde está o segredo para se tocar bem? O que nos leva a uma boa interpretação ?

WB— O estudo, uma leitura de livros, assistir a muitos espetáculos, muitos solistas. Só observar não adianta, tem o detalhe da interpretação dos outros. Daí a gente tira a conclusão. Tem muita coisa que a gente gosta porque a nossa sensibilidade se aproxima da dele.

PL— E esta sensibilidade às vezes não é afetada pelo meio em que a gente está, para ter uma melhor ou pior interpretação ?

WB— Pode ser perfeitamente, o meio ambiente tem uma força muito grande !

PL— Como o senhor vê a música atuando de maneira coadjuvante no tratamento das doenças degenerativas com a Parkinson, Alzheimer, depressão?

WB— Bom, o que eu acho que seja a doença que for, a música na sensibilidade de cada um produz um efeito completamente positivo, e esse ambiente positivo só pode melhorar, qualquer que seja a doença, tanto é que os psiquiatras não conseguem. Eles só conseguem ouvir música porque o corpo recebe as vibrações da música, a sensibilidade da música e naturalmente produz a melhora da doença, seja ela qual for.

PL— O senhor acha que a música, ela tem uma mágica?

WB— Acho que a música já é uma mágica, porque o que ela fez comigo, se tornou a minha vida, é mágica.

PL— O que o senhor acha que ela faz de uma maneira geral, internamente para o ser humano ?

WB— Só coisa boa! Em todos os sentidos. É uma coisa positiva. É uma coisa que só pode melhorar o estado de espírito da pessoa. Quer ser feliz ? Continue com a música até morrer !

PL— Prof.Walter Bianchi, foi um prazer ouvi-lo. Nem preciso quase fazer perguntas... o senhor é o mais colaborativo dos entrevistados com que tive contato, muito obrigado.

WB— Estou à disposição. Mas pra falar de interpretação musical...

5) (ACC) ANTONIO CARLOS/TONINHO CARRASQUEIRA/

PL— Prof. Antonio Carrasqueira, eu queria saber seu nome.

ACC— Meu nome é Antonio Carlos Carrasqueira.

PL— Sua profissão?

ACC— Sou músico.

Então, sua profissão é ser músico?

ACC— Sim.

PL— Prof. Antonio Carrasqueira, onde nasceu e quando?

ACC— Eu nasci aqui, em São Paulo, no bairro da Lapa, em setembro de 1952.

PL— Você ainda exerce a profissão?

ACC— Sou músico.

PL— O que o levou à música?

ACC— Bom, eu nasci numa família de músicos, meu pai – João Dias Carrasqueira – foi um grande flautista, dos maiores flautistas que eu já conheci, foi um professor de música, né? Tocava violão, então, lá em casa, era uma... praticamente, uma escola de música. Meu pai trabalhava na estrada de ferro. Depois quando ele voltava, então, a família do meu pai...

meu avô era português, era mestre da banda em Paranapiacaba, no alto da serra. E todos os irmãos, filhos né? Irmãos do meu pai, foram músicos: tio José tocava flauta; tio Manoel tocava bandolim; tio Mário tocava bateria. Todos tocavam instrumentos. Então, meu pai foi grande músico, professor de várias gerações de flautistas brasileiros. Tocou com Pixinguinha, tocou com Eleazar de Carvalho, era concertista e era chorão, como músico. E aí eu aprendi... Era um grande psicólogo, meu pai. Então, eu aprendi tocando. Eu era um moleque, gostava de jogar bola, naquele tempo ainda tinha várzea, né?, então, ali na Lapa, a gente jogava muito futebol, muita brincadeira de rua.

PL— Na Lapa de Baixo?

ACC— Isso.

PL— Eu andei muito por lá.

ACC— Andou muito por lá, né? Joguei muita bola na Lapa de Baixo, no Lameirão, na Vila Anastácio, então, é..., tinha muita música naquele tempo, se fazia muita música. Não se tinha televisão. A televisão começou nos anos 50, e tal... Então, se tocava muito. Já em casa se tocava direto. Minha irmã mais velha tocava piano, a Maria José Carrasqueira, que é uma grande pianista. Está até agora em turnê pela Europa. E minha outra irmã tocava violão, meu pai tocava flauta, minha tia, minha prima, tocava sanfona, então, todo mundo tocava. Então, eu

fui aprendendo assim, sem perceber, né?, na psicologia do meu pai e tal..., fui aprendendo... quando eu vi, estava tocando e de repente eu estava estudando jornalismo e eu já estava tocando na orquestra Sinfônica em São Paulo, já tinha uma profissão e todo mundo ali preocupado como arrumar emprego depois da Faculdade e eu já tinha emprego e numa orquestra maravilhosa, em 1971, e aí eu fui descobrindo que eu precisava tocar, que se eu não tocasse, se não fosse a minha profissão... que a música era uma forma de expressão, de auto-expressão, de colocar pra fora, de manifestar sentimentos que às vezes a gente até não consegue traduzir em palavras. Mas com a música a gente expressa e, aí, faz um bem danado você colocar pra fora, tocar faz um bem danado.

PL— Aproveitando essa deixa, eu queria que você me dissesse o por quê que você toca?

ACC— *O por quê? Pois é; Eu, é por... é por uma necessidade mesmo assim, se eu não tocar vou ficando de mau humor, vou ficando assim de mau humor, é o que define melhor, vou ficando triste, vou ficando cansado... né? Então, às vezes, chega um dia, passa um dia que você não consegue tocar porque tem que resolver o Banco, fazer não sei o quê, e mesmo a escola das crianças e etc, resolver todas essas atribulações da nossa vida de hoje, né? Que acaba, né?, que você não toca, daí eu tô*

mal, chego em casa,tenho que pegar a flauta, toco, meia hora depois já to de bom humor, já to, então, eu toco pra me sentir feliz.

PL— Quer dizer que a música (estou até sendo redundante), mas o que significa a música na sua vida?

ACC— Ah, bom, significa... é até difícil dizer o que significa , daí é quase tudo, é a música que me equilibra e eu, eu lembro e até vou citar uma passagem de um filme, quer dizer, um filme que veio de um livro, o Quarup, do Antonio Callado, foi um livro que mais...botei na minha formação né?, e acho que o Luiz Carlos Barretto fez um filme sobre o Quarup, aliás, nem gostei muito do filme, porque o livro é tão maravilhoso que é difícil o filme ser à altura do livro né?, mas nesse filme tem uma cena quecomeçou e eu não lembrava dela no livro... então, tava lá numa aldeia do Xingu, então, o cineasta pergunta lá pros índios, os índios estão lá cantando e dançando, então ele pergunta pra eles : “ — Por que que vocês dançam?, Por que que vocês dançam e tocam né?” Então, o índio até respondeu na língua dele, falou: “— A gente toca e dança, que é pra equilibrar o mundo, pra equilibrar o planeta... se a gente parar de tocar e parar de dançar, o mundo acaba.” Então, acho que a função da música, da arte de uma forma geral, da música de um modo muito particular tem que ver com o equilíbrio, sem música os seres humanos ficam loucos.

PL— É exatamente, era essa a pergunta que eu ia fazer... Se a música significa tanto pra você, sem a música como você se sentiria?

ACC— *Ah, eu ia ficar maluco, sem dúvida nenhuma. Se a gente não pudesse cantar e não tivesse uma música pra ouvir, se emocionar, e chorar, e ficar feliz ou dançar, a gente... acho que a música... a finalidade da música, pra mim, e isso meu pai me dizia, isso eu percebo..., isso pra mim se tornou uma verdade pra mim também. Ela tem uma finalidade religiosa, no sentido de unir os homens aqui no plano horizontal, né?, de fazer, como no Brasil, a gente tem as rodas de choro, as rodas de samba, de ciranda, de capoeira, no jazz tem as jazz sessions, que são rodas também, onde as pessoas se encontram, se descobrem irmãos da mesma família, comungando daquela alegria de estar junto, de estar tocando então, a mesma se liga neste plano aqui e liga também no plano espiritual, seja qual for a nossa crença espiritual, quando a gente está tocando é a mesma coisa que estar rezando, entendeu? Estou lendo um livro que começa assim: Os cientistas e os artistas, sobretudo os músicos, já têm uma religião; os outros têm que procurar uma igreja. Ah, ah, ah...*

PL— Agora, onde está o segredo, o diferencial, pra você tocar bem, não é? O que leva a gente a ter uma boa interpretação musical?

ACC— Bom, eu acho que tocar bem é quando você consegue se expressar através do instrumento que você toca, né? Então, quando você consegue se colocar para as pessoas: - Esse aqui sou eu! Essa aqui é a minha alegria! Essa é a minha tristeza! Essa é a minha dúvida! Enfim, as diferentes nuances de sentimentos e de emoções que a gente coloca quando está tocando, que a gente tem, né?, quando você consegue e isso você faz durante ou você compõe, ou faz sua própria música, mas quando você está tocando, a música do Bach, ou do Dizzie Gillespie, ou do Tom Jobim, ou do Hermeto [Pascoal], você aí tem o papel meio como o do ator, você está interpretando aí o texto de alguém. Mas ao mesmo tempo, você tem que se reconhecer naquele texto, você tem que contar, você está contando aquele texto, mas você tem que contar a tua verdade interior que você vai buscar na tua memória afetiva, alguma coisa que tenha a ver com aquele texto e você tá contando a tua história, nesse momento você, você toca as outras pessoas, porque você tá falando do fundo do teu coração, né?, e aquilo de uma forma misteriosa, toca as pessoas e faz bem pra elas. O Beethoven costumava dizer que a música não precisa entender, que ela é uma linguagem que vai de coração para coração. Então, a música tem esse mistério, né? Então acho que a gente toca bem, quando a gente consegue ter um domínio do instrumento, né?, a técnica é isso, é esse domínio que te permite passar a tua emoção,

então, aí, você toca bem quando você consegue passar essa emoção né?. E então, ser fiel ao texto, ao mesmo tempo que você é fiel ao teu sentimento né?

PL— Já que você falou em mistério, ou enigmatismo, o que que a música... ela é diferente das outras artes ou atividades, por exemplo, como a pintura, a escultura, os trabalhos manuais, qual é a diferença da música para as outras artes?

ACC— *Bom, a música é a mais subjetiva de todas as artes, né? Então, quando você pinta, você está pintando ali um objeto, não tem dúvida de que aquilo ali é uma rosa, que aquilo é uma paisagem, é uma montanha, que é um ipê, ou mesmo que a pintura seja abstrata, mas mesmo assim, a música.... O que quer dizer, a música, a música não quer dizer nada, mas ao mesmo tempo ela quer dizer tanto, não que emocione tanto, ela é a mais profunda, é aquela que atinge mais profundamente as pessoas, atinge até de uma forma subliminar. Você pensa que está ouvindo um negócio, mas não estou prestando atenção, mas aquilo está entrando no seu ouvido. De repente, você fica irritado, ou então você fica de bom humor, ou você fica feliz, ou você fica amoroso, ou você fica com muita vontade de guerrear, tudo é a música que te leva, ela atinge seu estado de espírito muito profundamente, muito poderosa, o som é muito poderoso, a gente está vivendo uma civilização muito ligada ao visual,*

por isso, tá tudo superficial, tá tudo muito na superfície, inclusive, inclusive a mídia não quer que a gente pense muito, então, as notícias são tão rápidas, é tudo no visual, mas se a gente fosse mais auditivo, né?, a gente seria... vai mais profundo, o som é mais profundo, ele toca a gente mais profundamente, do que a gente vê, até aceitar muitas vezes. Se diz que a gente precisa mudar o paradigma que essa é uma civilização masculina, enquanto então a visão ela vai, né? Ela vê, ela é ativa... e a audição ela é receptiva, mais feminina, né?, mais generosa... e quando você ouve, aquilo te leva a uma reflexão, te leva à profundidade... Enfim, não sei, é difícil definir, mas acho que a grande diferença, então, a poesia é linda, também os poetas conseguem dizer com palavras aquilo que a gente gostaria de dizer mas não consegue. A música é a poesia dos sons. É a dança dos sons. E ela... essas combinações maravilhosas, acordes menores... menores com sétimas e nonas, com dissonâncias... elas mexem profundamente com a gente, é a natureza e os sons são natureza. Os sons já estão na natureza, a série harmônica... tudo isso, então, eles tocam a gente muito profundamente, né?, nos nossos chacras, nos nossos... mexem com nosso equilíbrio... a música é capaz de equilibrar uma pessoa e desequilibrar... tenho certeza disso... não sei explicar cientificamente, digamos.

PL— Como você vê a música atuando nas doenças degenerativas como Parkinson, Alzheimer e outras, a depressão?

ACC— *Bom, eu tenho certeza que ela pode ter uma influência muito benéfica sobre todo e qualquer ser humano, não só sobre o ser humano, hoje tem pesquisa sobre a importância da música nas plantas, né?, tem várias pesquisas feitas sobre... é... ou mesmo na água, nas moléculas de água... inclusive tem um japonês que faz pesquisa lá, vi um filme importante sobre física quântica, né?, então, eles falam da importância da intenção e tal... então, eu tenho certeza que a música pode fazer um bem danado, né?, que você disse... mas não tenho dados científicos de experiências feitas, mas eu sei que a música pode fazer... eu costumo tocar muitas vezes em asilos de idosos e tal... ou escolas... com aquela criança turbulenta e tal... ou mesmo... em várias manhãs eu vou ficar na escola da minha filha... no começo eu ficava assim cheio de dedos... se eu ficasse aí uma horinha estudando, aí eu comecei a tocar coisas pentatônicas, em cima de escalas pentatônicas, que não têm “trito”, não tem tensão, que são só coisas suaves... então, não têm tensão. Aí eu fiquei tocando ali na quadra, e sei que o som chegava nas salas, embora não muito forte, mas chegava, né? E no dia seguinte, eu tava um pouco apreensivo... Será que eles vão reclamar, e tal?, não é? Ninguém reclamava. Aí, no terceiro ou quarto dia, aí um dia eu tava ali por baixo,*

e um dos professores veio falar comigo. Nossa, como é gostoso quando você está tocando nas classes. Você está tocando nas quadra, parece que as crianças ficam mais em paz, ficam calmas, e eu justamente estava tocando coisas mais calmas, digamos sem dissonâncias, sem atritos., sem conflitos, notas todas harmônicas, simpáticas, umas das outras né? E funcionou, né? Fiquei feliz. Agora, eu sempre toco lá e manhã. Já fico fazendo aquecimento, mas tomo esse cuidado de tocar coisas... porque há músicas que trazem o sentimento do conflito; então, eu toco uma música que fique o tempo inteiro, fica aquela coisa água com açúcar, fica até meio sem-graça, que a vida tem os contrastes, o conflito, como quem tem um conflito e depois resolve. Aí é uma delícia, você valoriza o repouso, mas aí acho que pra pessoas com doenças específicas, né?, não tenho dúvidas que a música certamente que pode fazer bem, mas músicas que tragam paz de espírito, né?, para uma pessoa com uma doença degenerativa já pra pessoas de idade que têm problemas de saúde, que a saúde vai ficando debilitada, isso também gera... é difícil aceitar que um corpo que foi jovem, lindo, de repente, hoje, já não consegue nem andar direito, ou não consegue andar mesmo... então, já tem problemas de ordem psicológica, digamos, nos quais certamente a música atua de forma positiva, de aceitação, de paz de espírito, isto acho conseqüentemente vai ajudar também na parte somática, né?, na parte

física, quer dizer, eu não sou especialista, não sou médico, mas tenho certeza que a música contribui, pode contribuir para a paz de espírito e para a alegria e que certamente isto vai contribuir para o resto.

PL— Você sente, não é?, o que a gente sente, na verdade, quer dizer, o trabalho que eu tinha feito era um trabalho da influência da música nos que têm Parkinson, mas tenho notado que a música tem um certo efeito em todos nós, não só para aqueles que são enfermos. A música faz bem para aqueles que não são enfermos. Como você vê a música?

PL— A música também, a meu ver, é um coadjuvante a levar a gente ao bem-estar, a nós nos sentirmos bem, então, eu pergunto pra você, o que vê de mágica na música, o que ela tem de mágica, que a diferencia das outras atividades nossas, você vê que ela tem uma mágica?

ACC— *Sem dúvida. É que tem um mistério aí com o som, né? Então, a princípio, era o som... tem um livro lindo chamado Madabrhama que em sânscrito significa Deus é som, tudo é som. Então, todo o ser vivo, ele vibra. Tudo o que vibra emite sons, mesmo que a gente não os ouça, mas ta soando... Nós também somos um instrumento musical. A gente emite um som, a Terra vibra, ela tem um som, tudo é música, tudo que é vivo tem música, ta em movimento, então... a gente entra em sintonia com o que a gente ouve de alguma forma, aquilo que nos toca, tem música que pode nos fazer muito mal, acho. Tem a música no ar, que faz mal para*

as pessoas, né? Lá no Rio de Janeiro, eu vou muito ao Rio, então, pego muito táxi, lá o táxi é muito mais barato e noventa e tantos por cento dos motoristas ouvem a Rádio MEC, rádio MEC que só toca música erudita, que geralmente é uma música muito mais harmônica, né?, que é uma música tonal, feita por sábios, gente que estudou muito, né? Não é essa música que está na maioria das rádios, música comercial descartável, feita para deixar as pessoas com um vazio na cabeça, né? E eu acho que tem música aí que está nas rádios que faz mal, que tem uma pobreza rítmica muito grande, tem uma pobreza harmônica e melódica muito grande, e tem uma coisa agressiva, né? Essa agressividade reiterada o tempo inteiro, acho que ela faz mal, né? Eu acho que tudo não tem que ser lindo o tempo inteiro, mas acho que essa agressividade o tempo inteiro, essa gritaria ou esse forte direto, né?, hoje em dia, muita gente vai a um show de rock, eu gosto de rock até, da minha geração, também, mas eu não fico num show de rock porque é tão alto o volume, né?, que as pessoas vão ficando surdas, vão perdendo a referência, um som alto faz mal, eu sou uma pessoa pacífica, mas se alguém grita comigo, eu já tenho dificuldade de controlar, porque me irrita. Som muito alto me irrita.

PL— Vamos pensar nesta exposição que você está fazendo agora: você não acha que essas novas gerações estão cada vez mais surdas?

ACC— Sem dúvida, mas isto é um dado científico. Então, porque estão ouvindo música cada vez mais alta, é um crime que está acontecendo por aí, né? Já ouvimos antigos chineses “ Diz a música que está tocando naquele país e eu vou te dizer se aquele país está em equilíbrio”. Não sei se foi Confúcio que falou, alguém falou alguma coisa por aí. Então, eu relaciono inclusive muito da violência que estamos vivendo com a música que estamos ouvindo. Nas cidades, rádios interiores, né?, eu acho que se a música que estivesse no ar fosse uma música mais equilibrada, mais harmônica, mais pacífica, não tão agressiva, como essa música que está aí, sem dúvida, acho que isso contribuiria muito para que as pessoas se respeitassem mais e vivessem de uma forma mais harmoniosa.

PL— Então, eu quero agradecer a você, e gostaria de pedir para que você falasse alguma coisa sobre a música para você encerrar a sua fala, o que a música faz internamente ao homem, o que você gostaria de falar para encerrar esta nossa curta conversa e que de repente a gente vai ter uma continuidade?

ACC— Bom, eu acho que todos nós temos dentro da gente uma centelha divina. Todos nós temos Deus dentro da gente... mas, de repente, a gente perde o contato com essa coisa amorosa, com essa coisa que onde a gente reconhece no outro que é solidário com outro ser humano, é

solidário com outro ser vivo, com a natureza, a gente está vivendo um momento terrível, a destruição do próprio planeta, graças a ação do homem movido pela ganância, pelo dinheiro, pela exploração do outro ser humano, da natureza, coisa predatória, esta coisa do consumo desenfreado.... A gente está vivendo um momento terrível, decisivo para a história da humanidade. A gente não sabe se vai sobreviver, quanto tempo... Se o planeta vai sobreviver devido a esse pensamento predatório não-amoroso, né? Acho que o ser humano precisa redescobrir um sentimento amoroso em relação à natureza, em relação aos bichos, em relação às plantas, em relação aos rios... Tem que pensar o planeta como um ser vivo, que é nossa mãe... Os índios têm essa clareza de pensamento... Eu estive no Peru, com os povos_andinos, chamam a Terra de Pachman, a mãe, a Terra é a mãe. Nós, se a gente estiver destruindo a Terra, está destruindo a nós mesmos. Então, eles têm esta consciência, eu tenho um amigo meu, guarani, aqui de Parelheiros, ele diz: “O grande equívoco desta civilização do homem branco é achar que a Terra é do homem. A Terra não é do homem. O homem é que é da terra. Eu acho que a música, ela tem uma função muito grande, fazer a gente lembrar disso tudo. Trazer um sentimento amoroso, trazer um sentimento de paz, de respeito a todos os outros seres vivos, saber que nós somos uma grande família, nós todos somos

filhos da terra. Nós, a samambaia, o macaco, o cachorro, é engraçado eu falar isso... parece que eu sou maluco, é como os índios pensam, é como os antigos, enfim, parece que isso faz muito sentido e a música, acho, que tem a ver com isso, de uma forma misteriosa. Por isso é que é uma forma misteriosa, apesar de ser matemática que tem tantas leis, de tudo, né?, mas eu acho que a música nos leva a uma espécie de meditação, né? A música tem o poder de silenciar os pensamentos quando a gente tá ouvindo determinadas músicas, parece que dá uma paz... A gente silencia... Esta conversa pára.... Quando a gente ouve música, essa conversa pára... como a meditação para os orientais... então, os jovens dizem: “Quando pára essa conversa interior, quando a gente fica em silêncio, aí, a gente consegue ouvir a voz de Deus”. E a voz de Deus deve ser essa voz amorosa, né?, de amor pela natureza, pelo planeta, pelo outro ser humano, considerar cada criança como nosso filho, como nosso sobrinho, né? Quando a gente vê as crianças pedindo esmola na rua, os velhinhos pedindo esmola na rua, pô! Dá vontade de carregar todo mundo pra casa, né? Essa..., acho, que... né?... a gente vive numa sociedade de exclusão, essa exclusão faz a infelicidade... se a gente incluir todo mundo, todas as crianças, todos os idosos, todos os animais e as plantas, e tudo isso e ser um só, e sermos um, tudo isso acho que a gente conseguiria sair dessa situação e acho

que a música nos faz sentir todo o mundo, um só, ela causa esse sentimento, quando a gente está tocando, tá todo mundo ouvindo, então, a gente, tudo se torna um. A música tem esse poder, acho que isso que faz ela tão importante, especial.

PL— No que a música é diferente de todas as outras artes como a pintura, a escultura ou os trabalhos manuais?

ACC— *A música é a mais subjetiva de todas as artes. Então, quando você pinta, você está pintando ali um objeto, não tem dúvida, aquilo é uma paisagem, uma montanha, é um monteiro, ou mesmo que a pintura seja abstrata mas mesmo assim é a música... o que quer dizer a música, a música não quer dizer nada e ao mesmo tempo ela quer dizer tanto que emociona tanto... Ela é a mais profunda e aquela que atinge mais profundamente as pessoas até sob uma forma subliminar, você pensa que não está prestando atenção, mas aquilo está entrando em seus ouvidos, de repente você fica irritado, ou você fica de bom humor, ou você fica feliz, ou você fica amoroso, ou fica com vontade de guerrear, tudo é a música que te leva. Ela atinge teu estado de espírito muito profundamente, muito poderosa, se diz que precisa que precisa mudar os paradigmas, que são as _____ masculinas, que é enquanto é uma visão ela vai, ela vê, ela é ativa, e a audição ela é receptiva, mais feminina, mais generosa, e quando você ouve, aquilo te leva a uma*

reflexão, a uma profundidade, e se eu não tocar, vou ficando de mau humor, é vou ficando de mau humor, é o que define melhor, vou ficando triste, vou ficando cansado, ne? Então, às vezes não passa um dia que você não consegue tocar porque tem que ir ao banco, fazer não sei o quê, tem que ir à escola das crianças, tem que resolver as atribuições da nossa vida de hoje, e acaba que você não toca. Aí, eu to mal, aí eu chego em casa, tenho que pegar a flauta; aí eu toco uma hora depois daquilo to de bom humor. Eu toco pra me sentir feliz. Ela tem uma finalidade religiosa no sentido de unir os homens, naquele plano horizontal, né?, de fazer com prazer como nas rodas de choro, nas rodas de samba, de ciranda, de capoeira, no jazz, nas jam sessions que são uma roda onde as pessoas se encontram e se descobre um irmão da mesma família, de estar comungando aquela alegria de estar junto, estar tocando então, a música liga neste plano aqui, né? E liga no plano espiritual, seja qual a nossa crença espiritual. Quando a gente está tocando, é a mesma coisa que estar rezando, entendeu? É um livro que começa assim, que os cientistas e os artistas principalmente os músicos já têm uma religião, os outros têm que procurar uma igreja...

6. (DP) Maestro Diogo Pacheco

PL— Olá, eu queria saber seu nome completo, sua profissão...

DP— Meu nome é Diogo Pacheco. Maestro.

PL— Você ainda exerce a profissão?

DP— Não. Estou afastado, como pode ver. Pela primeira vez na vida...

PL— O que o levou à música?

DP— Meu irmão era tenor de ópera - famoso! - o Assis Pacheco - tenor do Teatro Municipal de São Paulo - eu ficava ouvindo ele cantar e minha irmã tocava piano; e aquilo foi ficando guardado... até que um dia me dei conta disso tudo ao reger uma ária de La Bohème; eu notei que não estava regendo pela partitura, estava tudo na minha cabeça...

PL— Aproveitando essa deixa, eu queria que você me dissesse o porquê que você canta?

DP— Sempre que tenho uma oportunidade de apresentar meu trabalho, aceito com grande prazer, porque acho que estou contribuindo para o desenvolvimento cultural do brasileiro, tão pobre nesse tipo de atividades.

PL— O que significa a música na sua vida?

DP— É o que eu sempre fiz que foi atuar como maestro... Esta foi a vida que escolhi.

PL— Se a música significa tanto pra você, sem a música como você se sentiria?

DP— Sem a música eu nunca ficaria, pois pra mim a música está em tudo, em todas as coisas; agora, estou afastado, mas ouço música o tempo todo; até na minha cabeça a música não para.

PL— Você sabe me dizer onde está o segredo, o diferencial, pra você reger bem?

DP— Paixão.

PL— Como você vê a música ajudando nas doenças degenerativas como Parkinson, Alzheimer e outras?

DP— Parece que vem funcionando bem...

PL— Você quer dizer mais alguma coisa sobre a música, sobre o que ela é pra você?

DP— Sempre foi tudo pra mim, desde garoto.

7. Maria Luiza Otaviani (MLO)

PL— Onde a sra. nasceu?

MLO— No Bixiga, na Rua Santo Antonio

PL— Eu também. Em que ano a sra nasceu?

MLO— Eu nasci em 1933.

PL—Qual é sua profissão?

MLO— Doméstica.

PL— E a sra, eu sei que gosta muito de música, porque a gente vem aqui na Contemporânea e vê a sra., todo sábado, cantando. Eu queria perguntar o que levou a sra. para a música?

MLO— Olha, a minha mãe e o meu pai cantavam muito e eu ficava ouvindo eles cantarem, peguei aquele gosto e com a idade de três anos, minha me diz que eu já cantava, que eu não pronunciava as palavras direito, mas eu já cantava. Dali pra cá eu comecei a cantar em quermesses, cantava em parquinho, em aniversário, mas, em calouros em rádio eu nunca cantei, nem em televisão, agora eu gravei meu cd, tem vinte e cinco músicas meu cd.

PL— Muito bem, então a sra. me contou que desde os três aninhos de idade, a sra observava seu pai e sua mãe cantando em casa , agora o que é a música em sua vida? O que ela significa para a sra.?

A minha alma, eu adoro, eu tenho paixão por música, sem música eu não sou nada.

PL— Se a música é tanto para você, como seria sem a música ? Como é que você se sentiria?

MLO— Eu me sentiria muito mal mesmo. Eu durmo com meu rádio ligado, quando eu acordo eu to ouvindo mesmo. Levanto e desço na cozinha, já ligo outro rádio lá embaixo, não fico sem música...

PL—Agora vou perguntar uma coisa, onde é que está o segredo para a gente no caso do músico que toca um instrumento, onde está o segredo para tocar bem? No seu caso onde está o segredo para você cantar bem ou cantar mal? Tem alguma coisa para você cantar melhor?

MLO— Quando a gente está mais bem humorada, né, a gente canta melhor, com saúde então, a gente canta melhor do que quando a gente se sente um pouco adoentada, dá uma tristeza..., já não tem muita vontade de cantar, mas eu adoro cantar. Não tem outra coisa pra mim na vida. É a minha vida...

PL— O que é que tem de misterioso na música que nas outras artes , por que a música é uma arte não é, o que tem de misterioso nela, por exemplo a música tem alguma coisa diferente do que pintar, fazer escultura, o que tem ela de diferente?

MLO— O amor que a gente tem por aquela canção á o amor que a gente tem... pela vida, pelos outros, pelos amigos e também pelos inimigos, né?

PL—Você vê uma coisa, a música, ela faz tão bem pra gente não é, como você vê a música funcionando como um tratamento de certas doenças degenerativas como por exemplo a Parkinson, Alzheimer, que não tem cura, a gente sabe que a música tem uma ajuda na depressão, então como você vê a música atuando na gente que não tem doença? O que ela faz para você ou o que ela significa pra você? Ela seria um tratamento, a música? Ela lhe faz bem?

MLO— Ah, faz a gente se sentir melhor. A música sempre ajuda a viver, né? O sr. fica melhor de tudo que a gente tem, tudo que a gente sente, ouvindo uma música você se distrai, você vai com a sua mente lá naquela música e esquece as vezes o que sente, o que você está passando. Eu sou assim, vive de música, vivo na música, né?

PL— O que você gostaria de falar mais, encerrando sua entrevista, sobre a música, sobre você? Você sempre foi apaixonada pela música, você vem aqui todo o sábado, a gente tem a impressão que quando você canta..., você se emociona?

MLO— Ah, é isso é, obrigada mesmo pela oportunidade de eu falar de mim; isso é difícil pra mulher...mulher escuta, não fala, ainda mais dela mesma...

PL— Então você já vê que você consegue falar sobre o que você está fazendo aqui na Contemporânea, junto com o pessoal aí?

MLO— Eu venho aqui porque eu adoro ver esses senhores tocarem e eu me apaixono, tem uma música que eles tocam aí, que é um choro do Jacó, Vibrações...eu adoro esse choro!

PL—Então hoje nós vamos ouvir você cantar.

MLO— Eu já cantei duas... É que eu cheguei agora, pouco tempo... Até o fim eu vou cantar mais, se Deus quiser.

PL— Muito bem!

MLO— Me pedem pra cantar, eu canto né? Espero minha vez... de ser convidada, né? Aqui eles convidam a gente...que é mulher.

PL— Então eu quero agradecer... Nesse trabalho que eu estou fazendo, ...a importância da música na vida da gente é muito grande, nem dá pra falar...

MLO— Ta bom, muito obrigado por eu poder falar...pelas mulheres, né?

8. (MSS) Maria dos Santos Samuel

PL— Então, Maria, eu queria saber seu nome completo, alguns dados sobre você...

MSS— *Meu nome, Maria dos Santos Samuel.*

PL— Como você começou na música?

MSS— *Como eu comecei? Eu sempre gostei... Mas eu tinha muita vergonha, aí assim uma colega falou: por que você não canta no coral igual cê canta em casa? Aí eu comecei a cantar em vários coral, comecei a cantar em vários coral, de repente uma moça do coral me convidou para participar com ela num outro grupo que ela tinha, quarteto...era um quarteto...então eu...era quatro vozes,,,aí tinha um rapaz que tocava teclado. Aí nós se apresentamos em vários lugar, cantando música do Ray Connif, sabe era bonito, muito bonito.. depois ela ficou doente ...depois eu me afastei...depois eu comecei a frequentar aqui. (Contemporânea).*

PL— Como é que você daqui da Contemporânea, você não estava morando mais em Santos?

MSS— *Não, não, eu nasci em Santos mas com sete anos eu vim para São Paulo, vim pra cá e minha vida continuou a mesma... A gente é mulher, né...?*

PL— O que é que a música tem de diferente?

MSS— Bom, a música pra mim é tudo, eu me sinto bem nela e eu acho que quem toca, quem pinta, quem sei lá, participa de alguma coisa acho que até a pessoa faz aquilo com prazer, sei lá como faço, com prazer, eu canto com prazer, entendeu?

PL— Então você disse uma coisa , a música, ela é um prazer para a gente. Se ela dá prazer, eu pergunto pra você o seguinte: Quem tem doenças degenerativas como Parkinson, Alzheimer, até mesmo depressão, a música tem alguma coisa de bom para esse pessoal ?

MSS— Eu acho que tem, eu acho que tem., depende da pessoa que trata daquela doença... Uma vez eu fui ver um coral, só de pessoas que tinham...eram doentes de Parkinson...e foi bonito prá caramba, viu?

PL— Por que, na hora que eles cantavam, o que acontecia?

MSS— Ah...foi muito bonito, sei lá parece que eles mudavam entende, cantou muito bem aquele coral, foi muito bom.

PL— Fala alguma coisa de você.

MSS— Por exemplo?

PL— O que você quiser falar...

MSS— Eu canto porque gosto, a minha vida está na música. Bom, eu sempre gostei muito de cantar, isso sem sombra de dúvida, eu sempre gostei muito de cantar e... tem hora que eu fico triste porque a gente é convidada pra cantar em certos lugares e ou se der certo deu, se não

der...eu... bem, canto do mesmo jeito, mas muita gente dá mancada na gente.

PL— Fala pra mim. Isso é um problema de músico, sério !

MSS— A gente fica triste com toda aquela vontade de mostrar....e chega lá não é nada daquilo que a gente pensa ... então a gente fica...eu... né?, a gente fica meia chateada com aquilo mas eu não vou deixar de cantar ...de cantar por causa disso não, de jeito nenhum! Acontece... [de um dia o músico tocar bem, noutro tocar mal] só que eu não dou demonstração que não foi bom... fico na minha... entendeu?... aí no outro dia, vai melhor e tudo bem! ... Eu acho que é a gente mesmo, porque às vezes o corpo da gente não tá lá essas coisas ... disposta, aí então acontece..., não tá com aquela vontade sabe ... acho que é a gente mesmo. Por que a gente está acostumada num lugar onde tem sempre as mesmas pessoas...; eu acho que não tem um motivo de não estar bem com aquelas pessoas..., a gente vai não estar bem com a gente mesmo.

PL— Por que tem dias que a gente toca bem e tem dias que a gente toca mal ?

MSS— Acontece... só que eu não dou demonstração que não foi bom... fico na minha... entendeu?... aí no outro dia vai melhor e tudo bem!

PL— E o que é que você acha que faz acontecer isso, porque às vezes a gente vai bem e às vezes gente vai mal?

MSS— *Eu acho que é a gente mesmo, porque às vezes o corpo da gente não tá lá essas coisas ... disposta, aí então acontece, não tá com aquela vontade sabe ... acho que é a gente mesmo. Porque a gente está acostumada num lugar onde tem sempre as mesmas pessoas, eu acho que não tem um motivo de não estar bem com aquelas pessoas, a gente vai não estar bem com a gente mesmo.*

PL— É interessante, quer dizer, você vem sempre aqui na Contemporânea , tem sempre aquele pessoal conhecido não tem porque não cantar bem não é das pessoas é problema da gente.

MSS— *É problema da gente mesmo. Coisa que não dá pra explicar... mas no fim dá tudo certo.*

PL— Eu quero agradecer eu depoimento; vai para o meu trabalho, é muito importante, porque é o que cada um de nós sente com a música. A arte é comum a todos nós seja pobre seja rico, seja o que for . É muito importante eu saber a opinião de cada um.

MSS— *Tem outra coisa, tem pessoas que não nasce com dom, nem de cantar, nem de tocar, nada, mas fica lá insistindo naquilo, então aquelas pessoas gosta. A gente sabe que aquelas pessoa gosta, mas aquelas pessoas não têm como sair daquela... Sim, mas é um amante, participa da música ao vivo. É... elas participa, mas o ouvido da gente sofre, né?*

MSS— Cada um na sua, mas tudo bem, ele gosta e a gente não vai falar nada pra deixar a pessoa triste. Lógico, tem que incentivar...tá bom, vai !Vai melhorar, vai melhorar... na minha opinião.

PL— Então, Maria muito obrigado pela sua entrevista.

9. (OS) Orlando Santos

PL— Olá, Seu Orlando, eu queria saber seu nome completo, sua profissão...

OS— *Meu nome é Orlando Santos... Sou..., sou funcionário do Estado, afastado, e participo das serestas há muito tempo. Nasci em São Paulo, sou paulistano, em 1938.*

PL— Você ainda exerce a profissão?

OS— *Não exerço mais a profissão....*

PL— O que o levou à música?

OS— *Tenho muito prazer em cantar... meu pai também cantava... Meu pai também era seresteiro... uma família de seresteiros...*

PL— Aproveitando essa deixa, eu queria que você me dissesse o por quê que você canta?

OS— *Bom, eu sou seresteiro... participo de seresta desde sempre...porque gosto de cantar... igual meu pai cantava...*

PL— O que significa a música na sua vida?

OS— *Bom, cantar, a gente sempre cantou... Até hoje é uma coisa que não sai da gente, a música. Mas participar de seresta, foi quando a gente fico mais adulto, a gente começou a participar e aí não parou mais... cada vez com mais gosto, com mais vontade...*

PL— Se a música significa tanto pra você, sem a música como você se sentiria?

OS— *A música? É tudo de bom na minha vida; respiro música..., canto todo o tempo... por isso não podia ser outra que ser seresteiro. É, sem ela é difícil viver. Preciso cantar sempre... É tudo o que faço de melhor...*

PL— Você sabe me dizer onde está o segredo, o diferencial, pra você canar bem? O que leva a gente a ter uma boa interpretação musical?

OS— *Acho que são os amigos, cantar pra alguém... é isso. E ensaiar... e estudar... e educar a voz.*

PL— Como você vê a música ajudando nas doenças degenerativas como Parkinson, Alzheimer e outras?

OS— *Acho bom, acho que é bom...*

PL— Você quer dizer mais alguma coisa sobre a música, sobre o que ela é pra você?

OS— *Acho que já falei tudo, gosto de falar cantando... serestando...*

10. (CC) Carlos Chicarelli

PL— Olá, eu queria saber seu nome completo, sua profissão...

CC— *Meu nome é Carlos Chicarelli. Nasci em São Paulo, no alto do Pari. Sou paulistano, minha vida... fui casado muitos anos, infelizmente minha esposa veio a falecer após uma doença terrível...que ficou muito tempo fazendo ela...eu...sofrer, me fez quase morrer junto; mas me recuperei e a música...me fez tudo de bom... bom, depois falo da música que voltei a fazer...*

PL— Você ainda exerce a profissão?

CC— *Bem, falando... falando de mim, trabalho no Departamento de Estradas de Rodagem, fui aposentado mas continuo trabalhando...*

PL— O que o levou à música?

Sou cantor. Tenho muito prazer em cantar... meu pai também cantava...

PL— Aproveitando essa deixa, eu queria que você me dissesse o por quê que você canta? PL— O que significa a música na sua vida?

CC— *Tudo, né?*

PL— Se a música significa tanto pra você, sem a música como você se sentiria?

CC— *Como me senti sem minha esposa. A música é que me fez sair daquele problema... a música agora é tudo pra mim...*

PL— Você sabe me dizer onde está o segredo, o diferencial, pra você cantar bem? O que leva a gente a ter uma boa interpretação musical?

CC— *Precisar da música pra viver...*

PL— Como você vê a música ajudando nas doenças degenerativas como Parkinson, Alzheimer e outras?

CC— *Acho um bom tratamento...*

PL— Você quer dizer mais alguma coisa sobre a música, sobre o que ela é pra você?

CC— *Acho a melhor coisa... A gente relembra os amigos, os cantores do passado... Nelson Gonçalves, Francisco Alves, Orlando Silva...*