



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

THIAGO COLOMBO DE FREITAS

***LATIN GUITAR CONNECTIONS: SOBRE UM PROCESSO
CRIATIVO AUTOBIOGRÁFICO***

Salvador
2017

THIAGO COLOMBO DE FREITAS

***LATIN GUITAR CONNECTIONS: SOBRE UM PROCESSO
CRIATIVO AUTOBIOGRÁFICO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música.

Orientador: Prof. Dr. Mario Enrique Ulloa Peñaranda

Salvador
2017

Colombo de Freitas, Thiago
LATIN GUITAR CONNECTIONS: SOBRE UM PROCESSO CRIATIVO
AUTOBIOGRÁFICO / Thiago Colombo de Freitas. -- Salvador, 2017.
218 f. : il

Orientador: Mario Enrique Ulloa Peñaranda.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Música) --
Universidade Federal da Bahia, Escola de Música, 2017.

1. Processos Criativos. 2. Identidades Culturais. 3.
Pesquisa Artística. 4. Música Latino-Americana.. I. Ulloa
Peñaranda, Mario Enrique. II. Título.

THIAGO COLOMBO DE FREITAS

***LATIN GUITAR CONNECTIONS: SOBRE UM PROCESSO
CRIATIVO AUTOBIOGRÁFICO***

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, como requisito para obtenção do grau de Doutor em Música.

Aprovada em 28 de agosto de 2017

Mario Henrique Ulloa Peñaranda, Orientador, UFBA
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Pedro Ribeiro Kroger Júnior, Orientador, UFBA
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Lucas Robatto
Doutor em Música pela Universidade de Seattle - EUA

Pedro Robatto
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

Robson Barreto Matos
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, sempre.

Ao meu orientador, Mario Ulloa, pela parceria tão produtiva, seja na alegria do Rio Vermelho, seja na angústia dos últimos ajustes desta tese.

Aos amigos da Bahia, do Rio Grande do Sul, da Itália, da Inglaterra e demais lugares por onde passei durante estes anos de doutorado.

A Leandro Maia, Paulo Frazão, Marcos Abreu e Pedro Strukelj, que forjaram o CD *Latin Guitar Connections* junto comigo.

A Marcelo Brazil, Silvana Maria Santos, Vladimir Bomfim e Guilherme Bertissolo pelas “mãos” que me fizeram.

A Taís Ferreira, pela parceria durante o percurso.

A Ana Laura Freitas, pelo apoio fraternal de sempre.

Aos tantos parceiros de música ao longo desta caminhada.

Aos tantos parceiros de trago desta caminhada.

Finalmente, ao meu amor, Helena Rocha Cesar, por tanto.

Eis aqui, leitor, um livro de boa-fé. Adverte-o ele de início que só o escrevi para mim mesmo, e alguns íntimos, sem me preocupar com o interesse que poderia ter para ti, nem pensar na posteridade. [...] Assim, leitor, sou eu mesmo a matéria deste livro, o que será talvez razão suficiente para que não empregues teus lazeres em assunto tão fútil e de tão mínima importância. E que agora Deus o proteja. De Montaigne, em primeiro de março de 1580.

(MONTAIGNE, 1980, p. 7).

RESUMO

Esta pesquisa artística teve como objetivo desenvolver processos criativos musicais a partir das potencialidades oriundas da investigação das relações entre música e identidades culturais no espaço latino-americano, bem como propor uma reflexão crítica sobre os produtos de tais processos. O álbum *Latin Guitar Connections*, gravado em Bath, Reino Unido, em 2016, é o principal produto artístico resultante de tal pesquisa e, portanto, o objeto sobre o qual versa a presente tese. Enquanto trabalho de natureza prático-teórica, é respaldado por uma bibliografia multidisciplinar onde estão contempladas as subáreas da música (especialmente performance, composição e etnomusicologia), dialogando com os estudos culturais e outras ramificações das ciências humanas.

Palavras-chave: Processos Criativos. Identidades Culturais. Pesquisa Artística. Música Latino-Americana.

ABSTRACT

This artistic research aims at developing musical creative processes from potentialities originated from the study on the relations between music and cultural identities in Latin American symbolic space, as well as proposing a theoretical reflection on the products of such processes. The album *Latin Guitar Connections* (recorded in Bath-UK, 2016) is the main artistic product resulting from this research, therefore the object addressed by the present dissertation. As a theoretical-practical work it is supported by a multidisciplinary bibliography in which the musical sub-areas are contemplated (especially performance, composition and ethnomusicology), in interaction with the cultural studies and other branches of human sciences.

Keywords: Creative Processes. Cultural Identities. Artistic Research. Latin American Music.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Programa base de <i>Uma primeira viagem ao Chile</i>	28
Figura 2: Mapa do extremo sul do Brasil, Uruguai, parte da Argentina e parte do Chile..	30
Figura 3: Mapa das Missões Jesuíticas de Guaranis (Séculos XVII e XVIII).....	32
Figura 4: Mapa do estado do Rio Grande do Sul dividido em Regiões Funcionais da SEPLAG.....	33
Figura 5: Mapa da região com escala de alturas em relação ao mar.....	38
Figura 6: Esquema dos territórios abordados em <i>Uma primeira viagem ao Chile</i>	38
Figura 7: Representação do mesmo trecho a partir de três gravações diferentes de Yupanqui.....	53
Figura 8: Esquema de redução de Cruz del Sur.....	54
Figura 9: Uma partitura possível de Cruz del Sur.....	54
Figura 10: Vinheta do telejornal.....	56
Figura 11: Início da peça Dr. Raul (primeira escrita).....	57
Figura 12: Início da peça Dr. Raul (com a modificação).....	57
Figura 13: Início da parte B (antes da alteração).....	58
Figura 14: Início da parte B (depois da alteração).....	58
Figura 15: Exemplo de mudança de oitava (compassos 67-68).....	58
Figura 16: Excerto da parte A.....	58
Figura 17: Compassos 53-56 (Flauta e Violão).....	60
Figura 18: Transcrição para Flauta e Clarinete.....	60
Figura 19: Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta (Melodia e harmonia).....	60
Figura 20: Trecho da primeira aparição da melodia. Compassos 4 a 9.....	66
Figura 21: Melodia em 2, acompanhamento em 3 e inversão. Compasso 5.....	66
Figura 22: Melodia em 2 e acompanhamento em 3. Compasso 14.....	66
Figura 23: Melodia em 3 e acompanhamento em 2. Compasso 15.....	66
Figura 24: Acompanhamento em 6. Compasso 13.....	66
Figura 25: Acompanhamento em 4. Compasso 16.....	66
Figura 26: Ne Me Quitte Pas (Chansons Francaises Volume 2 by Roland Dyens, p. 24)..	67

Figura 27: Primeira linha do arranjo de Palhaço, canção instrumental de Egberto Gismonti arranjada por Sérgio Assad	68
Figura 28: Primeira página do segundo movimento da Jazz Sonatina, de D. Bogdanovic.	69
Figura 29: Toque da zabumba - 1) Simples; 2) Ornamentado.....	70
Figura 30: Toque do triângulo.....	70
Figura 31: 1) Textura completa (zabumba + triângulo) - 2) Textura no violão.....	70
Figura 32: Realização com os graus da harmonia empregados ao ritmo.....	71
Figura 33: Xote das Meninas Rhapsody - Compassos 1 a 20.....	71
Figura 34: Xote das Meninas Rhapsody - Compassos 21 a 30.....	72
Figura 35: Xote das Meninas Rhapsody - Compassos 31 a 48.....	72
Figura 36: Figura rítmica e pequena oscilação.....	73
Figura 37: Possível acentuação característica do xote.....	74
Figura 38: Compasso 52 - Variação com uso de sextinas e tercinas.....	74
Figura 39: Compasso 50 - Divisões em colcheias pontuadas, colcheias, semicolcheias e fusas.....	74
Figura 40: Compassos 55 a 64. Uso de diferentes níveis de tercinas e sextinas.....	75
Figura 41: Divisão em grupos de três.....	75
Figura 42: Compasso 56: divisões em quatro.....	75
Figura 43: Esquema com divisões rítmicas usadas entre os compassos 56 e 63.....	76
Figura 44: Compassos 77-79: trêmulo de cinco notas.....	76
Figura 45: Compassos 85-86: seção em harmônicos retomando a rítmica inicial.....	76
Figura 46: Início da peça Requiem For a Minc - Tappings em uma, duas e três cordas..	81
Figura 47: Compassos 7 a 21 - Requiem For a MinC.....	81
Figura 48: Compassos 15 e 16 - Requiem For a MinC.....	82
Figura 49: Compassos 20 e 21 - Requiem For a MinC.....	82
Figura 50: Campanella - Compasso 20 - Requiem For a MinC.....	83
Figura 51: Esquema rítmico do Baião.....	84
Figura 52: Início de Requiem For a MinC - Ritmo complementar criado a partir da variação do baião.....	85
Figura 53: Clave de baião e variação.....	85

Figura 54: Estudo N° 5, de Radamés Gnattali - Introdução.....	85
Figura 55: Requiem For a MinC - compassos 15 a 18.....	86
Figura 56: Esquema das acentuações - Compassos 15 a 18 - Requiem For a MinC.....	86
Figura 57: Estudo N° 9, de Francisco Mignone - Compassos 41 a 49.....	87
Figura 58: Requiem For a MinC - Parte B - Compassos 69 a 93.....	88
Figura 59: Brasileira N° 13, de Radamés Gnattali - 1° Movimento - Samba Bossa-Nova	90
Figura 60: Pro Santinho - Compasso 20 - Motivo.....	91
Figura 61: Pro Santinho - Esquema das acentuações no motivo - Compasso 20.....	91
Figura 62: Pro Santinho - Construção da parte A.....	92
Figura 63: Pro Santinho - Início da Parte B - Cifrado.....	92
Figura 64: Pro Santinho - Modulações - Parte B.....	93
Figura 65: Pro Santinho - Parte C - Compassos 80 a 97.....	93
Figura 66: Motivo e fragmento usado na introdução - Pro Santinho.....	94
Figura 67: Pro Santinho - Introdução.....	94
Figura 68: Pro Santinho - Coda e Codeta.....	95
Figura 69: Pro Santinho - Introdução gravada no projeto Novas 2.....	97
Figura 70: Pro Santinho - Compassos 82 e 83.....	97
Figura 71: Pro Santinho - Codeta - Versão da partitura e versão gravada em LGC.....	98
Figura 72: Melodia em tessituras diferentes - Noturno.....	100
Figura 73: Noturno - Início da segunda variação.....	101
Figura 74: Quadro comparativo entre compositores - Noturno.....	102
Figura 75: Noturno - Variação II.....	103
Figura 76: Noturno - Início da variação III.....	103
Figura 77: Noturno - Variação III.....	104
Figura 78: Noturno - Variação III - Pequenas variações da frase.....	105
Figura 79: Noturno - Variação III - Deslocamento motivico.....	105
Figura 80: Noturno - Variação IV - Disputa entre sujeitos.....	106
Figura 81: Noturno - Variação IV - Disputa entre sujeito 1 e sujeito 3.....	107
Figura 82: Noturno - Variação IV - segunda disputa entre sujeitos 1 e 2.....	107
Figura 83: Noturno - Variação I - Quadro comparativo com a obra Nocturnal, de B.	

Britten.....	108
Figura 84: Modulações - Variações I de Noturno e Nocturnal.....	109
Figura 85: Noturno - variação VII - Motivo e quebras de acentuação.....	110
Figura 86: Noturno - variação VII - Frases.....	111
Figura 87: Noturno - variação VII - Final.....	112
Figura 88: Noturno - Início da variação V - Trêmulo, melodia e baixos.....	113
Figura 89: Noturno - Variação V - Melodia paralela (trêmulo).....	113
Figura 90: Noturno - Final da variação V - Melodia protagonista no trêmulo.....	114
Figura 91: Noturno - Início da variação VI - Ambiguidade de modo.....	115
Figura 92: Noturno - Variação VI - Gesto semelhante ao Nocturnal, de B. Britten.....	115
Figura 93: Noturno - Variação VI - Grupeto.....	116
Figura 94: Noturno - Variação VI - Gestos típicos de Leo Brouwer.....	116
Figura 95: Gestos típicos da música de Leo Brouwer, retirados da obra Paisaje Cubano con Campanas.....	117
Figura 96: Milonga São Gonçalo: divisão rítmica da introdução.....	123
Figura 97: Esquema dos tambores do Candombe conforme a introdução da Milonga São Gonçalo.....	124
Figura 98: Esquema básico do Candombe.....	124
Figura 99: Milonga São Gonçalo: compassos 14 e 15.....	124
Figura 100: Milonga São Gonçalo: Parte B - Ornamentos.....	125
Figura 101: La Toqueteada - Efeito 1 - Sumário.....	128
Figura 102: La Toqueteada - Efeito 1 - Realização.....	128
Figura 103: La Toqueteada - Efeito 2 - Sumário.....	128
Figura 104: La Toqueteada - Efeito 2 - Realização.....	129
Figura 105: F. Sor: Fantaisie Elégiaque, Op. 59. Compassos 4-8.....	129
Figura 106: La Toqueteada - Efeito 3 - Sumário.....	129
Figura 107: La Toqueteada - Efeito 3 - Realização.....	130
Figura 108: La Toqueteada - Efeito 4 - Sumário.....	130
Figura 109: La Toqueteada - Efeito 4 - Realização.....	130
Figura 110: La Toqueteada - Efeito 5 - Sumário.....	131
Figura 111: La Toqueteada - Efeito 5 - Sumário.....	131

Figura 112: La Toqueteada - Efeito 5 - Realização.....	131
Figura 113: La Toqueteada - Efeito 6 - Sumário.....	131
Figura 114: La Toqueteada - Efeito 7 - Sumário.....	132
Figura 115: La Toqueteada - Efeito 7 - Excerto.....	132
Figura 116: La Toqueteada - Efeito 7 - Realização.....	132
Figura 117: La Toqueteada - Efeito 8 - Sumário.....	133
Figura 118: La Toqueteada - Efeito 8 - Trecho.....	133
Figura 119: La Toqueteada - Efeito 8 - Realização.....	133
Figura 120: La Toqueteada - Efeito 9 - Sumário.....	133
Figura 121: La Sencillita - Introdução.....	135
Figura 122: La Sencillita - Partitura completa - Detalhe do votativo.....	136
Figura 123: La Inconsecuente - Escala inicial.....	138
Figura 124: Guajiras de Lucia - Paco de Lucia - Transcrição: Moriyasu Iigaya.....	139
Figura 125: J. Rodrigo - Zapateado - Escalas.....	139
Figura 126: La Inconsecuente - Escalas recorrentes.....	140
Figura 127: Esquema comparativo - Colombo, Sainz de La Maza e Eduardo Falu.....	140
Figura 128: La Inconsecuente - Ritmos típicos de valsas Íbero-Americanas.....	141
Figura 129: Quadro comparativo entre La Inconsecuente e Vals nº 1.....	141
Figura 130: La Inconsecuente - Compasso 73 - Citação reduzida de Danza de Las Manos.	142
Figura 131: Quadro comparativo entre citação e original.....	142
Figura 132: La Inconsecuente - Divisões em quatro da unidade de tempo.....	142
Figura 133: Quadro comparativo - La Inconsecuente/Ostinato - Acordes Maiores- Menores.....	143
Figura 134: La Inconsecuente - Células sobre as quais improvisar.....	144
Figura 135: La Inconsecuente - Símbolos.....	145
Figura 136: Padrões rítmicos da Vidala e da Zamba	147
Figura 137: El Abuelo - Compassos 5 e 6 - Padrão rítmico da zamba aplicado ao violão.	148
Figura 138: El Abuelo - Compassos 5 a 11.....	148
Figura 139: El Abuelo - Compasso 13, em 7/8.....	148

Figura 140: El Abuelo - Compassos 15 a 25.....	149
Figura 141: El Abuelo - Relações de tensão e repouso harmônico na parte B.....	150
Figura 142: El Abuelo - Menção à Vidala e à Baguala.....	151
Figura 143: 6 Childen Epigrams - I-Nabuco - Início.....	153
Figura 144: 6 Childen Epigrams - I-Nabuco - Motivo e gesto originado.....	153
Figura 145: 6 Childrens Epigrams - I-Nabuco - Acordes paralelos.....	153
Figura 146: 6 Children Epigrams - I-Nabuco - Movimento escalar ascendente.....	154
Figura 147: 6 Children Epigrams - I-Nabuco - Final da parte A.....	154
Figura 148: 6 Children Epigrams - I-Nabuco - Parte B.....	154
Figura 149: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - Melodia.....	155
Figura 150: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - Compassos 4 a 11.....	155
Figura 151: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - Compassos 13 a 24.....	156
Figura 152: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - compassos 24 a 28.....	156
Figura 153: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - compassos 30 a 34.....	157
Figura 154: 6 Children Epigrams - III-Dona Aranha - Partitura completa.....	157
Figura 155: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Compassos 1 a 6.....	158
Figura 156: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Compassos 9 a 12.....	158
Figura 157: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Compassos 27 a 30.....	159
Figura 158: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Uso do mesmo ornamento de Elogio de la Danza.....	159
Figura 159: Breve desenvolvimento de gesto oriundo do primeiro epigrama.....	160
Figura 160: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Politonalismo.....	160
Figura 161: 6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice - Acordes.....	161
Figura 162: 6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice - Politonalismo.....	161
Figura 163: 6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice - Final.....	161
Figura 164: 6 Children Epigrams - VI-Adeus, Nabuco! - Partitura completa.....	162
Figura 165: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Compasso 1.....	164
Figura 166: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Macroforma.....	164
Figura 167: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª	

Região Temática.....	165
Figura 168: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª	
Região Temática.....	166
Figura 169: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª	
Região Temática.....	166
Figura 170: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª	
Região Temática.....	167
Figura 171: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 2ª	
Região Temática.....	167
Figura 172: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 2ª	
Região Temática.....	168
Figura 173: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.....	169
Figura 174: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.....	169
Figura 175: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.....	170
Figura 176: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.....	170
Figura 177: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Coda.	171
Figura 178: Va Pensiero - Melodia principal.....	172
Figura 179: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - II-Va Pensiero.....	173
Figura 180: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - II-Va Pensiero.....	174
Figura 181: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - III-La Campagnola.....	174
Figura 182: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.....	175
Figura 183: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.....	176
Figura 184: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.....	177
Figura 185: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.....	177
Figura 186: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.....	178
Figura 187: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.....	178

Figura 188: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.....179

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	18
1.1 CONTEXTO DA PESQUISA.....	19
1.2 A PESQUISA ARTÍSTICA (artistic-research/ recherche-artistique/ investigación artística).....	21
1.3 VIOLÃO E MESTIÇAGEM NA AMÉRICA LATINA.....	23
1.4 LATIN GUITAR CONNECTIONS.....	25
2. VIOLÃO E MESTIÇAGEM NA AMÉRICA LATINA: EXPERIÊNCIAS	
PRECURSORAS DO ÁLBUM <i>LATIN GUITAR CONNECTIONS</i>	26
2.1 UMA PRIMEIRA VIAGEM AO CHILE.....	26
2.1.1 Sobre o espetáculo	26
2.1.2 Nações e Fronteiras	29
2.1.3 Definindo Territórios	35
2.1.4 Gêneros Musicais nacionais e transnacionais	38
2.2 INTERPRETAÇÃO, COMPOSIÇÃO, ARRANJO, IMPROVISACÃO E/NA PERFORMANCE.....	48
2.2.1 Processos Criativos em interpretação	49
2.2.1.1 Entre a pampa, a <i>puna</i> , a escrita e a escuta em Yupanqui, Ginastera e Falu.....	50
2.2.1.1.1 Improvisação, estilo e forma em <i>Cruz del Sur</i>	51
2.2.2 Processos Criativos em composição	54
2.2.2.1 Relações entre composição e performance nos processos criativos de Dr. Raul e Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta.....	55
2.2.3 Processos Criativos em arranjos	61
2.2.3.1 Duas inspirações de São João: apontamentos sobre Xote das Meninas <i>Rhapsody</i> e Lamento Sertanejo.....	63
2.2.3.1.1 Texturas e Ritmos	64
3. MUSICÓLOGO DE SI MESMO: ASPECTOS COMPOSICIONAIS EM <i>LATIN GUITAR CONNECTIONS</i>	77
3.1 BRASILIDADES MÚLTIPLAS.....	77

3.1.1 <i>Requiem For a MinC: um estudo-protesto</i>	79
3.1.1.1 O caráter de estudo.....	80
3.1.1.2 Uma rítmica patrimonialista.....	83
3.1.2 O mais nacionalista dos ritmos brasileiros em <i>Pro Santinho</i>	88
3.1.2.1 No contexto do <i>Brazilian Jazz</i>	89
3.1.2.2 Diferentes formas, conteúdo semelhante.....	95
3.1.3 Uma visão de Porto Alegre em <i>Noturno (After Nei Lisboa's Pra te Lembrar)</i>	98
3.1.3.1 Entre “LisPOA” e Britten, passando pelos Beatles e alguns outros “lugares”.....	99
3.1.3.2 Variações de afeto.....	101
3.2 TRANSNACIONALIDADES DENTRO E FORA DO ESPAÇO PLATINO	117
3.2.1 Um ritmo que une a tríplice fronteira em <i>Milonga São Gonçalo</i>	119
3.2.1.1 “No centro de uma outra história”.....	121
3.2.1.2 <i>Candombe</i> ou <i>Milongón</i> ?.....	122
3.2.2 Um inusitado paralelo entre Salvador da Bahia e <i>La Habana</i> em <i>La Toqueteada</i>	125
3.2.2.1 Um também inusitado encontro entre o <i>Fingerstyle</i> e o Violão Clássico.....	127
3.2.3 Apenas um cão: <i>La Sencillita</i>	134
3.2.3.1 Entre a <i>Zamba</i> e a <i>Vidala</i>	135
3.2.4 Um surto de juventude: <i>La Inconsecuente</i>	137
3.2.4.1 “Zapalambo” ou “Malateado”.....	138
3.2.4.2 A Improvisação em <i>La Inconsecuente</i>	143
3.2.5 Uma homenagem mais que merecida: <i>El Abuelo</i>	145
3.2.5.1 Escrevendo a <i>Zamba</i>	146
3.3 DOIS OLHARES PARA A LONGÍNQUA INFÂNCIA	151
3.3.1 <i>Six Children Epigrams</i>	152
3.3.1.1 Nabuco (Epigrama 1).....	152
3.3.1.2 Brilha, Brilha, Estrelinha (Epigrama 2).....	155
3.3.1.3 Dona Aranha (Epigrama 3).....	157

3.3.1.4 Nabuco Again (Epigrama 4).....	158
3.3.1.5 Dona Chica é Cúmplice (Epigrama 5).....	160
3.3.1.6 Adeus, Nabuco! (Epigrama 6 - Final).....	162
3.3.2 Fantasia-Sonata <i>Dell'Immigrazione</i>.....	162
3.3.2.1 Entre a infância e tempo presente, entre <i>Casalecchio di Reno</i> e Nossa Senhora do Caravaggio.....	163
3.3.2.2 Brincando com Verdi na caixa de lenha.....	172
3.3.2.3 <i>La Campagnola</i>	174
3.3.2.4 <i>San Martino Polenta e Vino</i>	175
4 <i>LATIN GUITAR CONNECTIONS</i> NA FLUÊNCIA DA ORALIDADE.....	180
4.1 Entrevista com Leandro Maia (Bath, UK, 2016).....	180
Considerações Finais.....	211
Referências Bibliográficas.....	215

1. INTRODUÇÃO

No ofício do musicista, muitos são os momentos de trabalho solitário. Seja na etapa formativa ou no labor constante de atualização profissional, o músico despende horas incontáveis junto ao instrumento, às partituras, aos livros e ao computador, em casa ou no estúdio, prescindindo de companhia. É um esforço necessário, mas que, no decorrer dos anos, pode colaborar com um descompasso entre o artista e o mundo à sua volta. Soma-se a isso o trabalho que paulatinamente se torna mais e mais complexo e, portanto, menos passível de compartilhamento com pessoas que desconhecem os rudimentos técnicos da música. Tem-se, assim, um quadro propício para a criação de um músico ensimesmado. Este trabalho pretende refletir sobre o aprimoramento técnico do artista em diálogo com seu contexto cultural.

De que forma as identidades culturais estão imbricadas na criação musical? Como pode o músico representar-se e representar, em música, sua comunidade? Que ferramentas seriam necessárias para isso? Que comunidade é essa? Que relação o músico tem com essa comunidade? Em que sentido essas perguntas podem fomentar a criação de música?

Tais questionamentos não estão aqui para serem respondidos. Se começo este texto com os mesmos, é porque os entendo como perguntas-guias, questões que foram sendo construídas por mim no decorrer da pesquisa e que devem me acompanhar, provavelmente, para sempre. Espremendo-as um pouco mais, tentando exercer ao máximo o poder de síntese, chego, então, a uma possível questão de pesquisa: Como fazer música “culturalmente”? Entenda-se aqui por “culturalmente” o ir e vir entre as decisões do artista e as demandas do meio onde está inserido. Tenho, assim, um novo impasse que exige uma outra pergunta: é possível fazer música de outra forma que não seja “culturalmente”? Nesse caso, me permito dar a primeira resposta: sim! Sei que essa resposta pode parecer surpreendente, mas foi do convívio com e da prática de uma música descontextualizada, sem interesse de diálogo com a sociedade que a circunda, que tirei motivação para tentar seguir outro caminho.

Quando falo em uma música sem diálogo com a sociedade, me refiro a uma arte que almeja unicamente a conexão com os pares, ou seja, com aqueles que fazem o mesmo tipo de trabalho. Muitas vezes, tive a sensação de estar “falando”, unicamente, aos pares. Então, me pareceu inevitável perguntar: qual o sentido de um endereçamento tão limitado? Não pretendo fazer juízo de valor sobre essa postura e acredito que haja motivos e justificativas para tal

prática, todavia, com o passar dos anos, fui tomando consciência de que essa não era a minha prática. Sendo assim, qual é, afinal, a minha prática? Este trabalho surge da crença de que quatro anos de pesquisa doutoral podem rastrear memórias passadas, refletir criticamente sobre ações atuais e projetar caminhos para o futuro. Começo, então, por rastrear alguns acontecimentos que foram disparadores de tal pesquisa.

1.1 CONTEXTO DA PESQUISA

Em 2005, findava o mestrado, cuja dissertação versava sobre articulação musical em J. S. Bach. No mesmo ano, participei do *I Simposio Guitarrístico del Litoral*, em Paraná, Argentina. Tal evento representou um encontro de momentos diferentes do meu passado e, ao mesmo tempo, um momento de ruptura e de mudança de projetos. Na ocasião, vi colegas apresentando música entrerriana, correntina, em resumo, música regional, fazendo uso de uma bagagem mista, entre o aprendizado formal do violão clássico e o aprendizado informal da tradição do chamamé, da guarânia, da zamba, entre tantos outros gêneros locais. Tal acontecimento foi como um “curta-metragem” da minha vida em relação com a música, vi a infância sonorizada pela música gaúcha, a adolescência, estudando as técnicas carlevarianas, a primeira fase adulta, aprendendo contraponto a partir do tratado de Fux. Vi ali uma representação verossímil de uma formação tão caótica quanto heterogênea, tão tipicamente... Brasileira? Argentina? Lembrei de outros eventos do passado, onde compartilhei essas quase intimidades em âmbito regional e internacional. Me senti, mais do que nunca, latino-americano. Por que latino-americano?

Passaram-se dez anos e estou aqui, escrevendo, para tentar explicar porque passei a me dedicar exclusivamente à música deste pedaço de terra. Uma reiteração da pergunta se faz necessária: por que me reconheço como “latino-americano”? Em 2007, conheci alguns autores dos chamados estudos culturais. Fui procurar nos escritos dessas pessoas, que problematizaram seus pertencimentos culturais, que “gerenciaram” suas heranças simbólicas, elementos para enriquecer a minha própria busca. Ainda que nenhum deles tenha a música como rol principal de suas atividades intelectuais, todos a entendem como parte fundamental da atividade humana naqueles contextos aos quais dedicam seus esforços de pesquisa. As reflexões de Stuart Hall (2008) sobre a relação de seu pai com a sociedade jamaicana de hábitos ingleses, ou as análises de Nestor Garcia Canclini (1998) sobre as idiossincrasias

sócio-históricas da América Latina transformaram sobremaneira a minha concepção de identidade, para citar apenas dois exemplos. Partindo do mais simples, entendi melhor como e por que as identidades são *construídas*.

As identidades culturais são construções sociais, ou seja, são criações a partir de memórias comuns das quais os indivíduos comungam em constante relação de negociação, ou, como nos diz Zygmunt Bauman (2005, p. 32), referindo-se a “nós, habitantes do mundo líquido moderno”: “Buscamos, construímos e mantemos as referências comunais de nossas identidades *em movimento*”. Tantas vezes pude, como artista, perceber esse “movimento”. Tantas outras me agarrei àquelas “referências comunais”, ambicionando mantê-las.

O ato de mudar-se de cidade, estado ou país, também nos facilita transitar velozmente entre sentidos, por exemplo, de brasilidade, gauchismo, nortismo, sulismo, negritude, europeísmo, latinidade e um quase infinito de “ismos”. Estamos em Berlim e, imediatamente, voltamos à Barra do Ribeiro, em segundos, ao ouvir três notas do acordeão de Renato Borghetti. Em outro momento, olhamos para uma estátua romana de dois mil anos e vemos nossa própria fisionomia, ou ouvimos um toque de ijexá e nos vemos, de alguma forma, como bantus ou sudaneses. Segundo Hall (2002, p. 10): “(...) algumas vezes, como nosso mundo pós-moderno, nós somos também “pós” relativamente a qualquer concepção essencialista ou fixa de identidade.”

É, também, no transbordar destes conceitos, que fui impelido a retomar práticas perdidas ao longo do meu processo de aprendizado, como as da composição, do arranjo e da improvisação. A reflexão em torno das identidades, em âmbito geral (de raça, gênero, nação, etc.), permitiu uma maior mobilidade entre identidades na música, em âmbito particular (compositor, performer, intérprete, por exemplo.). Quero dizer que, nesse “desfixar” de concepções identitárias, aprendi a caminhar sobre um terreno menos sólido, adotei como *modus operandi* o ir e vir entre passado e presente, entre regionalismo e universalismo, entre o compositor e o intérprete, entre o arranjador e o performer e demais dualidades. Em certa medida, posso dizer que, ao tentar ampliar o público (não em quantidade, mas sim em diversidade), ampliei o olhar especulativo, dirigindo-o a lugares antes ignorados, como meu próprio passado (infância, adolescência) e o passado/presente dos sujeitos com os quais convivo.

Nos anos anteriores ao doutorado, meus maiores interlocutores foram os alunos, principalmente aqueles da Universidade Federal de Pelotas, onde sou professor desde 2009 e

do Curso Técnico em Música das Faculdades Est (São Leopoldo), entre 2007 e 2009. Com eles, pude transportar para a prática pedagógica essas concepções de identidade que me atravessavam. Diferentemente de boa parte dos alunos anteriores¹, quando trabalhava como professor substituto na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, crescidos, na sua maioria, dentro dos limites da região metropolitana de Porto Alegre, ou já muito inseridos nos discursos da música acadêmica, os alunos ainda viviam um cotidiano relacionado a outros meios de difusão da música, como os festivais nativistas, os rodeios, as rodas de samba, entre outros. Esse e outros fatores, como a própria experiência e interesse maior no assunto, permitiram um maior sucesso no intuito de conjugar as experiências prévias (tanto as minhas como as dos alunos) com os conteúdos inerentes ao ensino formal em música.

As tensões entre identidades culturais e relações de ensino/aprendizagem tem um enorme cabedal de produção teórica a respeito. Tratar desse assunto em profundidade não é possível no escopo deste trabalho e, tampouco, faz parte do meu rol de competências. Sendo assim, o assunto aparece de forma a complementar o debate central da tese. O que me atenho a dizer, neste momento, é que tenho levado com paridade hierárquica os pilares da prática artística, do ensino de música e da pesquisa neste campo, procurando manter livre o trânsito entre as três atividades e a consciência de que meu trabalho nasce, cresce e se dissemina igualmente nas mesmas e entre as mesmas.

Também os Estudos Culturais ocupam um espaço relativamente periférico nesta tese, em parte pela consciência das minhas limitações, mas principalmente para não tomar o lugar do assunto principal: a produção musical. Resumindo, as ciências humanas aparecem aqui como ferramentas de ligação entre arte e pesquisa, enquanto a pedagogia é concebida como resultado de uma qualificação do artista, promovida pela pesquisa artística.

1.2 A PESQUISA ARTÍSTICA (artistic-research/ recherche-artistique/ investigación artística)

O artista pesquisa o tempo inteiro. No trabalho cotidiano de um instrumentista, por exemplo, existe um constante processo de identificação de problemas, busca por soluções, leitura/escuta de outros que passaram pelo mesmo processo e tantas outras práticas

¹ Entre 1999 e 2009 morei, estudei e trabalhei em Porto Alegre, dando aulas particulares e sendo professor substituto da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2004-2005).

investigativas. No que a Pesquisa Artística, enquanto campo acadêmico, se diferencia dessa prática cotidiana do artista? Isso será debatido em profundidade em um capítulo específico, mas posso adiantar dois pontos fundamentais para essa diferenciação, são eles: a transferência e, principalmente, a possibilidade de contestação. Uma tese, para ser uma tese, deve, obrigatoriamente, ser refutável. Quero dizer que o produto final deve trazer em si o relato do processo, da metodologia (que também deve ser refutável) e resultados passíveis de problematização futura. Segundo López-Cano e San Cristóbal (2014, p. 39): “a pesquisa artística não se esgota no conhecimento gerado pela obra, mas sim implica em reflexão crítica sobre a prática artística”, ou, em outras palavras, a pesquisa acadêmica é um processo que produz conhecimento “generalizável e transferível” (Smith e Dean, 2009, p. 3).

Decidi adentrar neste terreno por considerar que nenhum outro satisfazia de forma tão completa as minhas ambições de músico, pesquisador e docente. Para fazer este tipo de trabalho é necessário fazer música, refletir criticamente sobre o que se faz em música e, assim, gerar este produto “generalizável e transferível”, que incide diretamente na prática docente. Nessa jornada investigativa, o conceito guarda-chuva *Violão e Mestiçagem na América Latina* é usado como base para a criação de uma obra artística a partir da qual se constroem os dados, que são problematizados e geram novas bases para a criação artística, que gera problemas para a sequência da pesquisa e, assim, sucessivamente, de modo a criar um movimento contínuo de produção de arte e de conhecimento *sobre e para*, mas, principalmente, *através* da arte (Frayling, 1993).

O conhecimento *sobre* a arte é aquele construído a partir da análise dos objetos artísticos e que visa explicá-los de alguma forma (análise da performance, da composição, harmônica ou formal). Já o conhecimento *para* a arte é o que visa desenvolver tecnologias para a produção artística (métodos de técnica instrumental, manuais de contraponto, orquestração, entre outros). É na finalidade de construir conhecimento *nas, através, dentro das artes* que se constitui a pesquisa artística propriamente dita.

López-Cano e San Cristóbal (2014) fazem a diferenciação entre duas categorias conceituais comuns na produção de conhecimento em música, a *Homologação* e a *Assimilação*. A *homologação* considera que as práticas artísticas constituem pesquisa em si mesmas, ou seja, sem a necessidade de outro produto (dissertação, tese) que as sustente. O problema dessa premissa estaria em questões já expostas nos parágrafos anteriores, em poucas palavras, não produz conhecimento refutável, generalizável e transferível. Também, por não

fazer uso da linguagem verbal, impede o diálogo da música enquanto área de conhecimento universitário com as demais áreas. Já a *assimilação* caracteriza-se pelo emprego de referenciais, metodologias, objetos, sujeitos, em suma, de modos operacionais provenientes das Ciências Musicais (Musicologia, Etnomusicologia, Análise Musical, Teoria da Música). Pode-se dizer que, enquanto na primeira não se está fazendo pesquisa acadêmica, na segunda não se está fazendo arte. Também podemos dizer que, enquanto a primeira não produz conhecimento acadêmico, a segunda o faz *em* ou *para* as artes, mas nunca *através* das mesmas. A pesquisa artística pretende revelar um conhecimento que pode ser produzido somente por aqueles indivíduos que fazem arte, pretende trazer para o debate acadêmico as vozes dessas pessoas.

1.3 VIOLÃO E MESTIÇAGEM NA AMÉRICA LATINA

Dizer que este projeto visa a resgatar e/ou promover um repertório pouco conhecido/praticado não seria correto. Em primeiro lugar, porque o uso dos termos resgate e promoção incorre, necessariamente, na aceitação de paradigmas conceituais com os quais não compactuo, que confundem interpretação com performance, que separam radicalmente os papéis do compositor (criador) e do executor² (reprodutor), e que almejam “canonizar” determinadas músicas em detrimento de outras. Em segundo lugar, porque inúmeros executantes/intérpretes (e até *performers*) já o fizeram, basta abrir o catálogo de qualquer gravadora para comprovar. Ao contrário de instrumentos como o piano, o violino, a flauta e o violoncelo, por exemplo, no caso do violão, a música latino-americana ocupa um rol fundamental no cânone histórico e os mais renomados e legitimados violonistas têm em seu currículo, pelo menos, um disco dedicado a “*Latin American Guitar Pieces*”, ou algo parecido. Amiúde se comenta que “a América Latina está para o violão como o leste europeu para o piano”, pelo fato de serem duas “periferias” do mundo ocidental que legaram um repertório hierarquicamente igualado ao dos grandes “centros”, cada um em seu instrumento ícone.

Outra característica dos trabalhos musicais dedicados ao violão latino-americano é a centralidade nos nacionalismos. Não quero dizer, com isso, que toda a música latino-

² Uma explanação mais detalhada sobre os papéis do instrumentista, do compositor, do arranjador e do improvisador aparecerá em espaço mais oportuno no decorrer do trabalho.

americana gravada/apresentada até hoje faz parte do que chamamos “escola nacionalista”, tampouco que em *Violão e Mestiçagem na América Latina* essa estética musical não apareça (a Sonata Op. 47, de A. Ginastera, consta no repertório), mas almejo esclarecer que o projeto não parte da premissa de que os músicos e as músicas pertencem necessariamente a seus países. Refiro-me ao fato de que, muitas vezes, a estética de determinado artista ou grupo de artistas está menos condicionada à noção de fronteiras políticas e mais condicionada à noção de região. O indicativo de procedência (*terroir*), nesse caso, não respeita, obrigatoriamente, os limites entre países. Os *espaços simbólicos*, os *territórios de pertencimento*, podem estar dentro dos limites das fronteiras (estados, limites entre estados, províncias e cidades) ou transpassá-los (os Andes chilenos, peruanos, equatorianos; a Pampa uruguaia, argentina, sulbrasileira; a Amazônia boliviana, venezuelana, guianense; para citar alguns exemplos). A construção de territórios culturais transnacionais não é privilégio da América Latina, vide o exemplo dos Pirineus e da Galícia, para ficar apenas na península ibérica.

Violão e Mestiçagem na América Latina tem como objetivo artístico procurar o “entre”. A ideia central é explorar “as possibilidades criativas oriundas das hibridizações culturais no continente”, como comento no prefácio de apresentação dos recitais. No mesmo prefácio, sigo com: “Neste percurso investigativo, o foco é direcionado às relações de fronteira entre nações, regiões, estilos musicais, temporalidades, etc”. Quero esclarecer que a palavra “mestiçagem”, usada aqui, deve fugir do significado essencialista do chamado “Elogio da Mestiçagem”. Se usei “mestiçagem” em lugar de “hibridização” é porque essa última também não compreendia o sentido completo que eu almejava. A mestiçagem, neste projeto, tem um amplo senso e refere-se tanto ao encontro de diferentes etnias (iorubá, guarani, germânica, vêneta, quéchua, *ad quase infinitum*), quanto ao cruzamento de técnicas instrumentais/violonísticas (oriundas do violão clássico, do *fingerstyle*, da *guitarra criolla*, do violão brasileiro, entre outros), tanto a noções temporais/históricas (o moderno, o contemporâneo, o antigo, por exemplo) quanto ao uso das formas ou das técnicas de escrita musical (o arranjo, a composição, o contraponto, a dança, a sonata e demais formas/procedimentos), ou, ainda, às noções de espaço geográfico (estado, nação, cidade, etc.) e assim por diante. Todos esses intercruzamentos são processados para criar música e endereçados a um tempo-espaço único e irreproduzível: o da Performance.

Violão e Mestiçagem na América Latina é uma tetralogia formada por quatro espetáculos onde o violão é protagonista. São eles: *Uma primeira viagem ao Chile*,

Territórios do Esquecimento, *Latin Guitar Connections* e *Concerto N° 1 “Misioneiro”*. O primeiro (*Uma primeira viagem ao Chile*, 2013) é centrado em um repertório de violão solo, onde atuo, majoritariamente, apresentando composições de terceiros e escritas originalmente para o instrumento. No segundo (*Territórios do Esquecimento*, 2014), o repertório é formado por composições e arranjos meus e abre espaço para a música de câmara (duos com flauta, violão e trios). O terceiro (*Latin Guitar Connections*) mostrou-se desproporcionalmente maior e mais importante que os demais, e configura o objeto central sobre o qual versa esta tese. O quarto (*Concerto N° 1 “Misioneiro”*), como declara o título, é um concerto para violão solista e orquestra de cordas, ainda não finalizado.

1.4 LATIN GUITAR CONNECTIONS

Latin Guitar Connections é resultante, ao mesmo tempo, de um trabalho de pesquisa artística sistematizada e do livre devaneio sobre a latinidade e suas implicações em diferentes contextos. O projeto é, acima de tudo, a autobiografia de um artista que vê o mundo através do violão e a partir da América do Sul. Pode-se dizer que o conceito do álbum se encontra no entroncamento entre a famosa frase do geógrafo brasileiro Milton Santos, “o centro do mundo está em todo lugar, o mundo é o que se vê de onde se está”, e o trecho da letra da canção *La Música y La Palabra*, dos cantautores argentinos Carlos Aguirre e Jorge Fandermole: “no le esquivo la mirada a este mundo y su dolor pero desde la guitarra me parece ver mejor”. Nesse projeto, apresentei um repertório para violão solo composto inteiramente de composições próprias, fazendo referência a diversos gêneros musicais típicos da América Latina, bem como menções às culturas estrangeiras formadoras das identidades regionais através dos tempos, agregando também efemérides do cotidiano do artista. Não há a intenção de reforçar os estereótipos de latinidade, nem de tomar gêneros populares como mais ou menos puros, vernáculos. A proposta é apresentar uma música de matriz latina aberta para o mundo globalizado e consciente da sua condição híbrida inerente. Como manda o acaso, calhou de gravá-lo em Bath, Reino Unido, possivelmente a mais latina das cidades britânicas, que tem como símbolo justamente os banhos romanos, como uma espécie de exemplo físico de que as culturas estão umas nas outras, muito mais do que se crê usualmente.

2. VIOLÃO E MESTIÇAGEM NA AMÉRICA LATINA: EXPERIÊNCIAS PRECURSORAS DO ÁLBUM *LATIN GUITAR CONNECTIONS*

O capítulo que aqui começa trata dos espetáculos criados durante o doutorado, sob o conceito Violão e Mestiçagem na América Latina, e que formam uma espécie de metodologia artística a partir da qual nasceu *Latin Guitar Connections*. Em comum, além da filiação ao guarda-chuva conceitual proposto, todas elas foram criadas a partir de parâmetros que não fazem parte do que se poderia chamar “música pura”. Nenhuma delas está baseada em prerrogativas formais da música, por exemplo, uma série de sonatas, prelúdios, fugas, danças ou canções, nem em períodos ou escolas composicionais, como o serialismo, o barroco peruano ou brasileiro ou, ainda, as correntes nacionalistas. Cada subcapítulo versará sobre uma delas e trará em seu título o seu motivo condutor/gerador.

2.1 UMA PRIMEIRA VIAGEM AO CHILE

Uma primeira viagem ao Chile, em linhas gerais, explora as noções de fronteiras nacionais e dos múltiplos pertencimentos compartilhados pelos habitantes das regiões fronteiriças no sul do continente.

2.1.1 Sobre o espetáculo

O primeiro espetáculo concebido sob a proposta Violão e Mestiçagem na América Latina, intitulado *Uma primeira Viagem ao Chile*, de acordo com o texto elaborado por mim, em meados de 2013, para constar nos programas impressos das apresentações:

“...propõe um recorrido musical que atravessa o continente, saindo da margem atlântica, no extremo sul do Brasil e atravessando a pampa brasileira, uruguaia e argentina até conquistar as paisagens dos altiplanos e ingressar no Chile. Este espetáculo musical de violão solo é o primeiro de uma série intitulada pelo artista como “Violão e mestiçagem na América Latina”. Sendo assim, o interesse norteador para a escolha do repertório é o de apresentar um panorama dos híbridos culturais

que caracterizam as músicas da região, desde as tensões da chamada mestiçagem, ou seja, aqueles encontros culturais que datam da chegada dos ibéricos e africanos, até as múltiplas interferências que vão compondo um panorama mais e mais mestiço no mundo globalizado. No programa, obras de autoria própria e de outros compositores dos quatro países aparecem de forma a tecer uma rede de continuidades e rupturas entre nações, regiões, etnias, éticas e estéticas.” (FREITAS, 2013, não paginado)

Como se pode observar no texto acima, e ao contrário do que pode sugerir uma primeira lida no título, o espetáculo não é dedicado unicamente à música chilena, mas sim a peças de compositores dos quatro países, de forma a tecer uma rede de continuidades e rupturas musicais/culturais, em uma viagem virtual de oceano a oceano. Também cabe explicar, desde já, que o programa proposto integralmente de música para violão solo aceitou participações de outros músicos (participações especiais como convidados) desde sua estreia, na cidade de Pelotas, em setembro de 2013.

A ideia de montar um recital com essa temática nasceu quando recebi um telefonema do colega Prof. Dr. Paulo Gaiger me convidando para fazer um concerto na UFPel em memória dos 40 anos da instauração da ditadura militar no Chile. Esse convite me permitiu achar um foco mais praticável para conceber um primeiro recital de doutorado. Caberia a mim, então, fazer o balanço entre o interesse original de representar o violão mestiço latino-americano e o interesse dos organizadores do evento temático sobre a ditadura chilena de refletir sobre esse capítulo tortuoso da história daquele país (história comum, aliás, entre vários países vizinhos).

A solução que encontrei foi pensar uma sequência de peças que perfizesse um caminho representativo da grande diversidade musical encontrada entre o sul do Brasil (local do evento) e o Chile, onde figurasse a obra de personagens importantes que fizeram parte da resistência a esses regimes. Todos os compositores presentes no programa viveram, cada um à sua maneira, os períodos de ditadura militar de seus países, sendo o compositor chileno Javier Contreras (1983) e eu as únicas exceções, pois nascemos pouco antes das reaberturas políticas dos nossos países.

Na figura 1, pode-se observar o programa proposto originalmente:

PROGRAMA:

Thiago Colombo
Milonga São Gonçalo

Abel Carlevaro
Milonga Oriental

Lúcio Yanel
Milonga a Don Ventura

Atahualpa Yupanqui
Cruz del Sur

Alberto Ginastera
Sonata, Op. 47
I-Esordio
II-Scherzo
III-Canto
IV-Finale

Eduardo Falu
La Cuartelera

Javier Contreras
Razón y Sentido – "Homenaje a Victor Jara"

Juan Antonio Sánchez
Tonada por Despedida

Figura 1: Programa base de Uma primeira viagem ao Chile

Esse programa foi apresentado (de forma parcial, integral, ou com pequenas inserções de outras músicas com convidados) dez vezes até o momento, nas cidades de Pelotas e Porto Alegre (RS); São Paulo, Araraquara e Ribeirão Preto (SP); São Luís (MA); Salvador (BA); Lima (Peru); Aracajú (SE) e Vitória (ES). Essas apresentações se deram nas seguintes circunstâncias:

- 1) Estreia do espetáculo na programação de setembro de 2013 do projeto Quartas no Lyceo, na UFPel³, em Pelotas-RS. Programa apresentado tal qual aparece no quadro da figura 1, com a adição de “*Poema 15*”, de Pablo Neruda e Victor Jara, e “*Gracias a la Vida*”, de Violeta Parra, ambos com participação de Paulo Gaiger (voz) e Leandro Maia (voz e percussão).
- 2) Apresentação do espetáculo completo no projeto Música na UFCSPA⁴, em Porto Alegre-RS. Programa apresentado tal qual aparece na figura 1 com a adição de “*Poema 15*”, de Pablo Neruda e Victor Jara, e “*Gracias a la Vida*”, de Violeta Parra, ambas com participação de Paulo Gaiger (voz). A composição *Pro Santinho*, de minha autoria, foi apresentada como bis.
- 3) Apresentação de parte do programa (30 minutos de duração) no projeto Movimento Violão, em São Paulo-SP.

³ Universidade Federal de Pelotas.

⁴ Universidade Federal de Ciências da Saúde de Porto Alegre.

- 4) Apresentação de parte do programa (30 minutos de duração) no projeto Movimento Violão, em Araraquara-SP.
- 5) Apresentação de parte do programa (30 minutos de duração) no projeto Movimento Violão, em Ribeirão Preto-SP.
- 6) Apresentação na abertura do XIII Encontro Humanístico e II Festival de Violão da UFMA⁵, em São Luís-MA. Programa completo com a adição de *Pro Santinho*, como bis.
- 7) Apresentação como primeiro recital de doutorado, no IFBA⁶, em Salvador-BA. Programa completo com a adição de “Milonga”, de Jorge Cardoso. Participação de Mário Ulloa (violão) em duas peças.
- 8) Apresentação de parte do programa (30 minutos) no *XXV Festival Internacional de Guitarra del ICPNA*⁷, em Lima (Peru). Na outra metade do concerto apresentei composições minhas, de Garoto e Marco Pereira.
- 9) Apresentação de parte do programa (30 minutos) no II FEVISE⁸, em Aracaju-SE. Na outra metade do concerto apresentei composições minhas.
- 10) Apresentação de parte do programa (25 minutos) no II Congresso Nacional da ABRAPEM⁹, em Vitória-ES.

Além dessas apresentações e em virtude delas, participei de muitos programas de televisão e rádio, onde pude tocar parte do repertório e falar a respeito do mesmo. Disponibilizei em meu canal do *Youtube* a apresentação de Porto Alegre na íntegra, bem como partes da apresentação em Salvador e entrevistas e reportagens sobre o espetáculo. Está compilado na *playlist* homônima¹⁰.

2.1.2 Nações e Fronteiras

O conceito de Nação é um dos mais caros à episteme Moderna. Seja no período das grandes navegações (século XV), na consolidação do pensamento Iluminista (século XVIII), nos primórdios da Industrialização (século XIX) ou, ainda, nas duas grandes guerras (século

⁵ Universidade Federal do Maranhão.

⁶ Instituto Federal da Bahia.

⁷ Instituto Cultural Peruano Norte-americano.

⁸ Festival de Violão de Sergipe.

⁹ Associação Brasileira de Performance Musical.

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLWnHQVucxZWS2mtXDE2IK93JVG0ZEFTNQ>. Acesso em 17/09/2014.

XX), há, em comum, a crença nas unidades nacionais, no seu fortalecimento e na conquista de espaço territorial alheio como indicativo de pujança. Em outras palavras, um “ponto fundamental da modernidade é o fortalecimento do Estado-nação e da Soberania Nacional” (ALVES, 2009, s/p). No mundo contemporâneo, ainda padecemos, muitas vezes, dos mesmos ideais (vide os casos recentes das guerras na Faixa de Gaza, Ucrânia e Iraque).

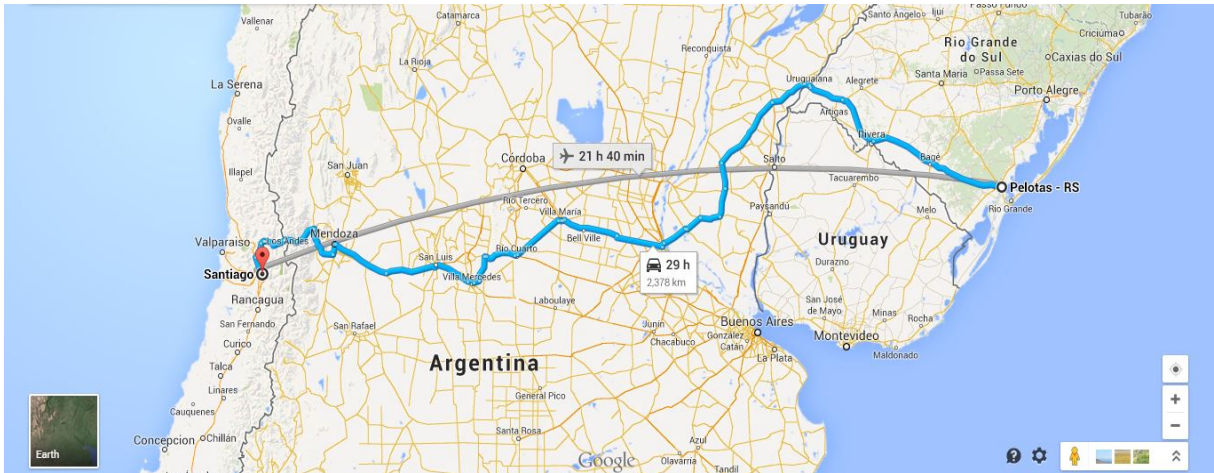


Figura 2: Mapa do extremo sul do Brasil, Uruguai, parte da Argentina e parte do Chile - Fonte: <https://www.google.com.br/maps/place/South+America/@-30.6531233,-61.7431641,6z/data=!4m2!3m1!1s0x9409341c355d34b5:0x69d40ccfc9c6e32b>. Acesso em 06/09/2014.

No entanto, as fronteiras políticas entre o Brasil e os países do Prata e desses com os países andinos, afortunadamente, vivem pacificamente há, pelo menos, um século. Podemos afirmar, categoricamente, que existe um trânsito cultural entre esses países. Também podemos dizer que esse trânsito é responsável por uma flexibilização das fronteiras, ou seja, por criar territórios comuns que não se limitam, necessariamente, às fronteiras políticas, formando, assim, espaços de cultura transnacional. No mapa a seguir, observamos o mapa político da região abordada em *Uma primeira viagem ao Chile*.

É possível ler uma série de significados a partir dessa representação gráfica, mas, aqui, nos interessa pensar de que forma eles incidem nas memórias coletivas das populações locais e como essas afetam os fazeres de hoje.

No mesmo mapa, aparecem claramente definidos os contornos que separam quatro países: Brasil, Uruguai, Argentina e Chile. Contudo, esses contornos não são tão bem definidos quando falamos em cultura. Em sua dissertação de mestrado, denominada *Por uma geografia da música: o espaço geográfico da música popular platina*, Lucas Panitz dedica um capítulo ao debate sobre o que vem a ser o *espaço platino*. Segundo ele:

“Quando se fala de *espaço platino*, do que realmente se está a falar? A denominação, de início, pode suscitar dúvidas. De fato, se dispõe de uma literatura vasta, das mais diversas áreas, científicas ou não, que se refere a uma unidade geográfica onde as fronteiras políticas, outrora móveis, deixaram marcas culturais que perduram até hoje em ambos os lados das nações que se formaram no século XIX. Esse espaço, enquanto quadro natural é representado pelo Pampa, os campos situados mais ao sul da Bacia do Rio da Prata, onde predominam relevos de planície (CHOMENKO, 2006). Esse espaço se encontra, também, num contexto em que se convencionou chamar historicamente de Região Platina, em função de sua formação social com raiz colonial, onde o caráter móvel da fronteira e, mais adiante, a própria cultura fronteiriça, se fizeram características bem marcantes.” (PANITZ, 2010, p. 20)

A cultura fronteiriça à qual se refere Panitz interessa sobremaneira quando se trata de entender os regionalismos culturais. Partindo dessa premissa, já não é necessário restringir o olhar aos limites dos países, o que facilita, ou até permite observar culturas comuns que, durante o século XX, viveram, muitas vezes, marginais por não se enquadrarem precisamente nos moldes nacionalistas.

Assim como se pode construir um *espaço platino*, partindo dos mesmos pressupostos, pode-se observar geografias que aproximam o *modus vivendi* de outros povos vizinhos. Assim como existe uma cultura pampiana, o que seria o território comum do gaúcho¹¹ (brasileiro, uruguaio e argentino), a cordilheira também é responsável por um elo transnacional e transtemporal, que remonta a uma ancestralidade andina (tendo como mito fundador¹² as etnias indígenas que formaram o império Inca e, posteriormente, o vice-reino do Peru¹³). Tratando ainda do espaço representado no mapa da figura 2, deve-se considerar a região das antigas Missões Jesuíticas de Guaranis (que liga regiões pertencentes ao Brasil, Argentina e Paraguai), que compartilham uma história comum bastante bem documentada. Na figura 3, apresento um mapa dessas reduções :

11 A palavra “gaúcho” trás consigo um cabedal de significados já vastamente debatidos em várias áreas.

Tomemos, aqui, esta generalização temporária a título de elucubração acerca de territórios transnacionais.

12 Canclini (1998, p. 190) aponta para esta necessidade de criar mitos e monumentos de preservação do passado como marcos fundamentais de construção de identidades, incluindo neste processo os documentos escritos.

13 Vânia Vlach (2006, s/p) nos mostra, a partir dos registros de Alexander von Humboldt, que já nos idos do século XVIII os nativos da América Espanhola preferiam ser chamados americanos e não espanhóis (ainda que pertencessem à mesma coroa).



Figura 3: Mapa das Missões Jesuíticas de Guaranis (Séculos XVII e XVIII) – Fonte: Viñuales, 2007.

Um exemplo conveniente, por tratar-se de violão, da relação histórica de pertencimento a uma grande Nação Guarani, é o do violonista Yamandú Costa. Segundo ele, em Pessoa (2009, s/p), seu nome significa, em guarani, “o senhor das águas”. Ainda que o violonista tenha nascido em Passo Fundo, fora da região que chamamos Missões¹⁴, seus pais eram profundamente interessados nas temáticas ancestralistas gaúchas e mantiveram um conjunto musical de grande relevância no estado, que, não por acaso, era denominado Os Fronteiriços.

Também digna de referência é a história da Colônia do Sacramento (hoje cidade de Colônia, Uruguai), mantida por Portugal como “ponto de fixação de suas lindes” (Vlach, 2006), quando ainda vigente o Tratado de Tordesilhas (1494). A história da antiga colônia é temática de canções rio-grandenses, uruguaias e argentinas, evocando *el viejo sur*, as *antiguas*

¹⁴ Aqui me refiro à região hoje denominada Missões, no noroeste do estado do Rio Grande do Sul.

Pode-se observar que as nove regiões estão, ainda, subdivididas internamente, totalizando trinta. São elas: Metropolitano, Centro-sul, Delta do Jacuí, Vale do Caí, Vale do Rio dos Sinos, Paranhana e Encosta da Serra (RF1); Vale do Rio Pardo e Vale do Taquari (RF2); Serra, Campos de Cima da Serra e Hortênsias (RF3); Litoral (RF4); Sul (RF5); Campanha e Fronteira Oeste (RF6); Missões, Fronteira Noroeste, Celeiro e Noroeste Colonial (RF7); Central, Vale do Jaguari, Alto Jacuí e Jacuí Centro (RF8); Alto da Serra do Botucaraí, Produção, Noroeste, Norte, Rio da Várzea e Médio Alto Uruguai (RF9).

Pode-se dizer que os cidadãos dessas trinta regiões reconhecem a existência (física e simbólica) das mesmas, bem como estabelecem relações de pertencimento a elas. As casas de estudantes das grandes universidades do estado são uma espécie de microcosmo representativo desse panorama. As canções de cunho regionalista também tratam do assunto constantemente e, não raro, começam ou terminam com afirmações como: “venho de cima da Serra, sou serrano, sim senhor!”¹⁷, ou, “sou gaúcho missioneiro e morro pelo meu chão”¹⁸. Ou, ainda, trazem um desafio entre regiões, como no caso de Teixeira e Mary Terezinha¹⁹:

Teixeirinha:

Meus amigo estou chegando

Venho de cima da serra

Procurando um trovador

Aqui na face da Terra

No meu rodeio de trova

Torito baixo não berra

Mary Terezinha:

Eu também estou chegando

Nesta hora encantadora

Venho vindo da fronteira

¹⁷ Música “Serrano, sim senhor!” (Flori Wegher, Glênio Lemos Vieira, Jauro Gehlen), realizada pelo grupo “Os Serranos” - <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/os-serranos/serrano-sim-senhor/2422790> – acesso em 07/09/2014.

¹⁸ Música “Licença para um Missioneiro (Pedro Ortaça)” - <https://www.youtube.com/watch?v=YcBJzv6sEmM> – acesso em 07/09/2014.

¹⁹ Música “Desafio” (Teixeirinha e Mary Terezinha) - <https://www.youtube.com/watch?v=jWVGw1x7bd4> - acesso em 07/09/2014.

Na trova sou professora

Aceito o teu desafio

E vou te surrar de vassoura

2.1.3 Definindo Territórios

Para tecer uma rede de continuidades e rupturas, como propõe o texto-prefácio de *Uma primeira viagem ao Chile*, interessa primordialmente observar as regiões compreendidas no espaço físico escolhido, muito mais do que os países. Acredito, também, estar aí uma inovação mais efetiva no espetáculo, ou seja, é nesse quesito que este se diferencia das tantas gravações e espetáculos que abordam o violão no contexto da América Latina.

Também espero ter apresentado de forma compreensível a variedade de possibilidades de construir territórios com vistas a representá-los artisticamente. Quero dizer que, na imensidão de territórios de pertencimento já construídos ao longo de séculos de história, enquanto artista que pretende representar musicalmente essas geografias, devo selecionar, a partir de decisões próprias, com quais territórios tenho maior empatia, com quais territórios mais dialogo, com quais mais me identifico. Neste momento, já estou migrando de uma análise cultural geográfica para o campo das decisões artísticas propriamente ditas.

No momento em que começo a construir uma obra de arte, neste caso um recital, os direcionamentos precisam atender às demandas da minha subjetividade, já que não tenho a ilusão de representar realidades de forma isenta. É nessas decisões que pretendo imprimir um caráter pessoal ao assunto e, por conseguinte, à obra.

Quero narrar aqui quatro experiências pessoais que considero fundamentais no período de formação como indivíduo e artista, e uma que considero fundamental para a concepção deste recital, especificamente:

- 1) Nos idos da última década do século passado, era um pré-adolescente de dez, onze anos, quando despertei, efetivamente, o interesse pelo violão solista. Digo despertar efetivamente, porque já fazia aulas de instrumento há alguns anos, mas era um aluno bastante relapso e gostava, quando muito, de acompanhar minha própria voz em canções com letras parodiadas. Foi aí que meu pai decidiu incentivar esse interesse. A primeira medida tomada por ele foi levar-me à casa de um amigo uruguaio, chamado

Ramón, que tinha uma boa discoteca com violonistas e *cantautores* que faziam uso sofisticado do instrumento. Nesse momento, conheci alguns discos de Jorge Cafrune, Alfredo Zitarrosa, Cacho Tiraio, entre outros, e de um argentino que morava no Rio Grande do Sul há alguns anos, chamado Lúcio Yanel.

2) A segunda ação tomada pelo meu pai foi a de me levar, quando a oportunidade se apresentou, a um show do próprio Lúcio Yanel. Tal oportunidade se deu em uma visita à minha avó, na cidade de Minas do Leão, vizinha a Butiá, onde acontecia um festival de música nativista chamado Coxilha Negra. O show de encerramento da noite era do duo formado por Gilberto Monteiro (acordeão) e Lúcio Yanel (violão). Naquela noite, filmei o show com uma câmera de VHS e, nos dias e meses seguintes, passei um sem número de horas assistindo ao resultado.

3) Em 1993, aos 12 anos, participei de uma *master class* ministrada pelo violonista argentino Eduardo Isaac, em Porto Alegre. Não o conhecia e fui levado pelo professor Ivan Montanha. Ao final do curso, fui convidado por Eduardo para ser seu aluno em Paraná, Argentina, sua cidade de residência. Nesse momento, comecei uma série de viagens para tomar classes que durou mais de uma década. Sendo assim, a cidade de Paraná, na província de *Entre Ríos*, região litorânea²⁰, entrou para o meu álbum de memórias.

4) Em virtude desse trânsito entre Brasil e Argentina, foi normal a integração com os músicos de lá. Participei de inúmeros eventos de violão naquele país e convivi com muitos argentinos das mais variadas e longínquas regiões, bem como chilenos e uruguaios, dos quais herdei uma visão das características, através das quais são definidos e se definem.

5) Em 2012, participei, como professor e recitalista, do IV Festival de Violão da UFRGS, onde pude reencontrar o violonista chileno José Antonio Escobar, que eu conhecia de outros eventos do passado, mas com o qual não tinha maior intimidade. Nesse evento dividimos um recital e conversamos muito. Além disso, José Antonio apresentou uma conferência mapeando os protagonistas do violão chileno no século XX, muitos dos quais eu desconhecia.

De que forma essa longa digressão em cinco partes se relaciona com o resto do texto? Como já comentado anteriormente, as memórias coletivas constroem territórios. Assim como

²⁰ Diferentemente do Brasil, na Argentina, é considerada litoral a região banhada por vários rios, também conhecida por Mesopotâmia Argentina.

as memórias de um grupo social incidem sobre a constituição identitária individual, as memórias individuais dialogam e criam, projetam, a noção de espaço e pertencimento a este. Quero dizer que, na criação artística, estamos lidando paralelamente com: 1) a memória enquanto acúmulo de conhecimentos produzidos de geração em geração e 2) a memória enquanto acúmulo de reminiscências pessoais.

É bem verdade que essas reminiscências estão imbuídas de memória social, coletiva. Halbwachs (1990 *apud* ENNE, 2004, p. 102) nos diz que “não existe memória puramente individual, posto que todo indivíduo está interagindo e sofrendo a ação da sociedade, através de suas diversas agências e instituições sociais”, mas, pelo menos para muitos artistas, interessam essas efemérides cotidianas, imagens que repercutem mais do que poderíamos supor *a priori*. É a isso que me reporto ao cunhar o termo “reminiscências pessoais”.

Sobre memória humana e a capacidade de recuperá-la de forma imagética e representá-la, nos diz o neurocientista português Antônio Dalmasio:

“A memória é absolutamente indispensável e uma memória de imagens é absolutamente indispensável para que exista criatividade. É claro que todos os seres vivos têm uma capacidade de memória e a capacidade de memória, o exemplo mais simples é encontrar um estímulo, que pode ser positivo ou negativo, e ser capaz de reconhecer numa situação, num momento seguinte, que uma certa coisa positiva deve ser procurada e que uma coisa negativa deve ser evitada. Esse é o exemplo mais clássico de memória, mas essa memória não tem necessidade alguma de ser representada imageticamente. Ora, aquilo que nós falamos, quando falamos de memória, em relação a seres humanos, e quando falamos de memória em relação, por exemplo, a criatividade, em relação a arte, tem muito a ver com a capacidade de representar memórias e aquilo que, de fato, distingue a memória humana é o ser capaz de fazer um... criar uma memória que pode ser recuperada, que pode ser *recalled* numa forma imagética, seja uma forma imagética sonora ou uma forma imagética visual. Grande parte do mundo atual é dominado por imagens visuais ou auditivas [...]” (DALMASIO, 2014, s/p.)

Em suma, pretendia, naquele momento de concepção de *Uma primeira viagem ao Chile*, equilibrar uma balança entre meu repertório de imagens e os repertórios que agregam grandes grupos sociais e os fazem semelhantes do ponto de vista das identidades culturais. Partindo dessa premissa, organizei o espaço físico em questão, primeiramente, em duas grandes regiões: o Pampa e a Cordilheira. Observe no mapa representado na figura 5 esses dois relevos extremamente diferentes.

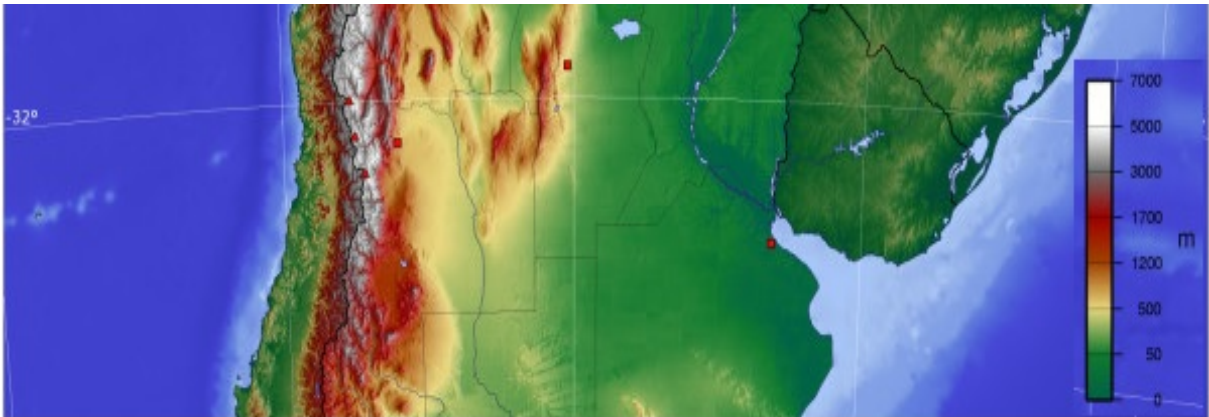


Figura 5: Mapa da região com escala de alturas em relação ao mar – Fonte: <https://www.jsug.utexas.edu/lacp/2014/12/argentina-natural-gas-imports-rose-crude-fell-in-october/>

Lembro, então, que a primeira referência de espaço de *Uma primeira viagem ao Chile* é o intuito manifesto de viajar de oceano a oceano. Logo, levei em consideração as regiões imediatas ao mar: a banhada pelas grandes lagoas (dos Patos e Mirim), no extremo Atlântico, e as planícies abaixo das cordilheiras, que as ligam com o Pacífico.

Escolhi, então, quatro regiões que considere representativas e representáveis entre os dois extremos. São elas: a pampa profunda, a mesopotâmia, as pré-cordilheiras e, finalmente, o Chile. No mapa da figura 6, apresento um esquema visual dos territórios abordados no repertório do recital.



Figura 6: Esquema dos territórios abordados em *Uma primeira viagem ao Chile* – Fonte: <http://www.guiageografico.com/mapas/mapa-america-sul.htm>.

2.1.4 Gêneros Musicais nacionais e transnacionais

Finalmente, definidos esses territórios, tratei de enumerar possíveis paisagens sonoras

que a eles se relacionam. Trabalhos recentes de pesquisa sobre Paisagens Sonoras trazem dois usos mais específicos do termo: 1) paisagens sonoras enquanto sons cotidianos e seus usos para fins criativos, mais ligados à investigação de processos criativos em composição ou, mais precisamente, artes sonoras (OLIVEIRA, 2010; OLIVEIRA e OLIVEIRA, 2012) e 2) paisagens sonoras enquanto o rol de produções musicais, propriamente ditas, que se propõe a identificar os usos e costumes dos habitantes do lugar, que partem, mais frequentemente, dos investigadores das ciências humanas (PANITZ, 2010). Ambas se encontram na definição original do conceito cunhado por Schafer (2001, p. 23), que diz: “A paisagem sonora é qualquer campo de estudo acústico. Podemos referir-nos a uma composição musical, a um programa de rádio ou mesmo a um ambiente acústico como *paisagem sonora*.”.

Em *Uma primeira viagem ao Chile* trabalhei com peças musicais tradicionais, gêneros musicais típicos das regiões mapeadas e sua aparição em obras de estilos variados. Pela limitação própria de um espetáculo de violão solo, sem uso de recursos eletrônicos, por exemplo, as paisagens sonoras são representadas dentro dos limites da música anterior aos adventos tecnológicos das vanguardas do segundo pós-guerra, como a música concreta e a eletroacústica, por exemplo.

Volto, então, às regiões e seus gêneros musicais característicos. Como já definimos, nossas regiões de interesse são: 1) as duas regiões imediatas ao mar (atlântico e pacífico); 2) a região dos rios secundários da Bacia do Prata; 3) a pampa; 4) as pré-cordilheiras, a noroeste da Argentina e; 5) o Chile. Que gêneros musicais caracterizam essas regiões?

Primeiramente, deve-se compreender que, durante o século XX, alguns gêneros foram fundamentais na formação do sentido de nação. Sendo assim, cada país terminou por adotar um ou mais gêneros nacionais para diferenciarem-se dos demais. O samba, no Brasil, o candombe, no Uruguai, o tango, na Argentina e a cueca, no Chile, têm status de música nacional e até dispõem de datas comemorativas nos respectivos países. No entanto, proponho um olhar mais detalhado para regiões específicas, visando encontrar manifestações que estão literalmente à margem e que, ao mesmo tempo, participam da constituição identitária dos países, ou, ainda, formas locais de práticas nacionais. Começo pelo extremo sul do Brasil e suas fronteiras com Uruguai e Argentina. Considerando o litoral do Rio Grande do Sul e a costa uruguaia, pode-se observar um amplo leque de estilos musicais que dialogam entre si. Graças a conquistas importantes das últimas décadas, hoje há uma pesquisa e uma melhor divulgação da cultura negra da região e das grandes contribuições trazidas pelos escravos em

séculos passados. Hoje pode-se ver uma afirmação dessa identidade negra, anteriormente silenciada, que se apresenta em várias facetas, entre elas, o cultivo do moçambique (litoral norte do Rio Grande do Sul), do sopapo (litoral sul do Rio Grande do Sul e Lagoa dos Patos) do candombe e da murga (litoral uruguaio).

Esses ritmos, oriundos das transformações dos “toques” usados nos ritos religiosos de ancestralidade africana e de suas hibridações com culturas musicais nativas e eurodescendentes, têm se inserido, mais e mais, no cotidiano das cidades, se hibridizando com outros gêneros, os mais diversos. Eles também acabaram por se espalhar, sendo praticados em regiões mais distantes do mar. Em parte graças a isso, esses ritmos, originalmente restritos aos instrumentos de percussão, têm sido praticados nos mais diversos instrumentos musicais.

Bittencourt Junior diz que:

“O Moçambique é uma das mais importantes congadas do país, destacando-se por sua singularidade e resistência religiosa, cultural e política, no Rio grande do Sul e com o Ensaio de Promessa, que ocorre no município de Mostardas, nas localidades de Teixeiras, do Rincão do Cristóvão Pereira e no Quilombo de Casca; o quicumbi no Rincão dos Panta, em Rio Pardo e o quicumbis, em Tavares, compõem uma das mais importantes tessituras simbólicas do patrimônio imaterial brasileiro de matriz africana no Rio Grande do Sul.” (BITTENCOURT JUNIOR, 2006, p.17)

Como apresentado na citação acima, o Moçambique não é tão somente um gênero musical. Porém, quando apartado de sua função religiosa e apresentado somente como performance artística, ele perde determinadas características e ganha outras, se redimensiona, portanto, sem que por isso se torne maior ou menor sua relevância. Grupos como Chão de Areia e o coletivo Cantores do Litoral têm produzido suas canções baseadas nessa tradição afro-açoriana, tendo grande êxito nos festivais de música de todo o estado do Rio Grande do Sul.

Mais ao sul, na região de Pelotas e em uma história de trânsito entre Rio Grande e Porto Alegre, encontra-se o sopapo. Segundo Maia:

“O Sopapo, um gênero de tambor de grandes dimensões conhecido hoje nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto às suas origens e circulação. Produto da reconstrução diaspórica, atribuído aos escravos trabalhadores nas charqueadas em Pelotas e Rio Grande, no século XIX, o instrumento foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas cidades, conferindo particularidades aos sambas executados pelas baterias destas escolas.” (MAIA, 2008, pp. 13-14)

Como pode ser observado na citação, o Sopapo é um instrumento musical que, quando usado na realização do Samba, interfere em sua sonoridade e cria características particulares no gênero. Por isso, falamos aqui de uma maneira regional de recriação de uma música

nacional, uma maneira particular que distingue o samba produzido lá.

Seguindo com as palavras do mesmo autor:

“[...] minha intenção é também esticar o limite sul do “Atlântico Negro” (na maioria das vezes percebido na região sudeste do país) até o extremo sul brasileiro, juntamente com Uruguai e Argentina. Este estiramento justifica-se pela observação da presença étnica e cultural africana no Rio Grande do Sul, em Montevideu, no Uruguai, e em Buenos Aires, na Argentina. O candombe uruguaio e argentino oferecem pontos de intersecção com a proposta desta pesquisa, pois, além de terem em comum o fato de serem manifestações musicais seculares, carnavalescas, (re)criações diaspóricas africanas em território sul-americano, possuem nos seus tambores algo mais que semelhanças. Não só a descrição física dos tambores “*abarrillada*”, mas também a técnica de execução dos mesmos e a sonoridade (FERREIRA, 1999), em muito se parecem com o sopapo.” (MAIA, 2008, p.25)

Continuando rumo ao sul nesta viagem pela costa atlântica, chega-se ao Uruguai e ao já mencionado *Candombe*. O nome de origem bantu²¹, dentro da cultura platina e “distorcido” por séculos de transformações, passou a designar qualquer *baile de negros*. Bem como o sopapo, em sua acepção original, a palavra era usada para referir-se a um tambor - reforçando as similitudes apontadas por Maia (2008). Observe-se que essa palavra, em suas acepções mais antigas, servia para nomear “uma espécie inseparável de música, canto e dança coletivos” (CARDOSO, 2006, p.308), o que é normal em processos de hibridização cultural, já que, para as diversas culturas apresentadas sob a égide Bantu, tais práticas não viviam dissociadas, enquanto, para o mundo ocidental, eram coisas diferentes.

Durante o século XX, o ritmo de candombe ganhou autonomia em relação aos ritos dos quais fez parte. Ainda que seja a música oficial dos carnavais do país, coexiste relacionada, também, a outros gêneros. Um exemplo é a adoção do candombe por parte dos músicos de tango, que, há várias décadas, têm reservado um lugar no repertório para esse ritmo. Exemplos de fusões entre o candombe e o tango são *Yo Soy El Negro* (Astor Piazzolla e Carlos Gorostiza) e *Prelúdio y Candombe* (Daniel Binelli). Uma das mais famosas canções em ritmo de candombe se chama *Candombe para Gardel* (Ruben Rada). Rada é um dos músicos uruguaio que *fusionó*, de veras, o candombe, difundindo-o por vários países.

Por que escolhi esses gêneros para falar da música do Atlântico Sul? Por ser este um trabalho de pesquisa artística, um trabalho, paralelamente, de processo criativo e de pesquisa sobre o mesmo, optei, como já dito anteriormente, em escolher a partir de um repertório pessoal de experiências. O que se pode definir como cultura negra nessa região, hoje, engloba um leque muito maior de estilos musicais que não foram e nem serão abordados aqui. Quero

21 Grupo étnico ao qual pertencia grande parte dos escravos trazidos para a América durante os séculos de escravagismo.

dizer que não selecionei por qualquer critério de autenticidade ou grau de importância, mas sim por uma relação pessoal. A mesma premissa deve ser aplicada nas linhas que seguem.

A segunda região de interesse é a mesopotâmica, onde correm vários dos rios mais importantes da América do Sul, caso do Rio Paraná e do Rio Uruguai. Também constitui uma geografia intermediária entre as planícies pampeanas, a selva paraguaia e o pantanal brasileiro. A *Mesopotamia Argentina* teve status formal de região até o século XX e, ao perdê-lo, conservou sua unidade em forma de território simbólico. Além disso, serviu de base para o que é denominado, hoje, *El Litoral*. Esse patrimônio cultural é resultado de histórias que remontam a um tempo de grande concentração de população de etnia guarani, à história das Missões Jesuíticas, às imigrações tardias de europeus durante os séculos XIX e XX, à cultura da pesca como forma de sustento, ao cultivo da erva mate, entre tantos traços peculiares.

Como já visto anteriormente, as tradições musicais “transbordam” as fronteiras. No caso dos gêneros que serão tratados aqui, devo alertar de antemão que muitos são praticados para além das fronteiras da Argentina com as regiões Sul e Centro-Oeste do Brasil, Paraguai e Uruguai.

O mais celebrado dos gêneros musicais desta região é o *Chamamé*. Catalogado por Cardoso (2006) como uma “*danza de pareja tomada*”, era anteriormente denominada *Polka Correntina* e, a respeito de sua etimologia guarani, se prestava a uma grande quantidade de possibilidades, como a deformação de *che memé* (sempre eu), ou *che amamí* (minha pequena dama). Poderia significar também algo malfeito como expressão pejorativa para com seus vizinhos de etnias diferentes, como os *Chaná e Timbú*, ambos localizados às duas margens do Rio Paraná, no Uruguai, e nas províncias argentinas de *Santa Fé, Paraná, Entre Ríos e Corrientes*. Pode, ainda, significar *enramada*, palavra usada pelos gaúchos do Brasil como ramada, lugar onde se leva a cabo o baile, nas estâncias (Cardoso, 2006, p. 255). Como acontece em muitos outros casos, não é possível precisar o que veio antes: o nome do lugar, da festa, do modo de dançar, ou do ritmo.

A respeito da birritmia característica do chamamé (bem como de tantas danças dos interiores do continente) nos diz Cardoso:

“[...] é de sublinhar o feito de que sua localização atual corresponde ao lugar onde, outrora, existiram os assentamentos jesuíticos. Lembrem-se: Lima exerceu sua hegemonia continental desde 1600 até 1810; as reduções ou missões jesuíticas se instalaram a começos de 1600 e desapareceram pela expulsão dos jesuítas em 1767. É lógico supôr que em um ou outro lugar tenham cantado e dançado as mesmas espécies importadas da Europa e, por tanto, também tem lógica imaginar que as transformações ocorridas em um lugar bem podem ter ocorrido, ainda que de

maneira muito diferente, em outro. Se trata de espécies musicais estreitamente vinculadas à *Zamba*, ao Gato, à *Chacarera*, à *Cueca*, etc²² [...]” (CARDOSO, 2006, p. 258)

A Chamarrita, de origem açoriana, é outro bom exemplo de um passado de fronteiras políticas movediças e de disputa por territórios. Segundo as pesquisas de Cardoso (2006), ela chegou ao Rio Grande do Sul no século XVIII pelas mãos dos colonos portugueses, sendo “exportada” (termo controverso em tempos de fronteira pouco determinada) para o Uruguai e para a província de *Entre Ríos* (Argentina) por mãos de soldados durante a Guerra do Paraguai²³. Na Argentina, a chamarrita, também chamada chimarrita, ou chamarra, ganhou o rótulo de dança *enterrerriana*, já que, na divisão dos patrimônios regionais, o chamamé virou posse da vizinha *Corrientes*. Como já vimos neste trabalho, noções estritas de propriedade como essa são controversas.

Ainda sobre a chamarrita, quero comentar uma curiosidade, dessas que nos dão a dimensão do quão “poroso” é o assunto dos gêneros musicais tradicionais. Uma das *Danças Gauchescas* pesquisadas por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa a partir dos anos 1950 chama-se, justamente, Chimarrita. O curioso é que a letra diz:

Chimarrita que eu canto

Veio de cima da serra (Bis)

A pular de galho em galho

Até chegar na minha terra (Bis)

Aqui, a chimarrita pode personificar um animal que pula de galho em galho, supostamente o bugio (espécie de macaco e, também, um ritmo típico da Serra Gaúcha), vindo de uma serra (provavelmente os Campos de Cima da Serra, que receberam açorianos imigrantes). Também pode ser que, simplesmente, o “pular de galho em galho” seja compreendido em uma acepção muito comum na linguagem coloquial. Nesse caso, significa algo como “vagando”, “transitando de lugar em lugar”²⁴.

O *Rasguido Doble* também compõe esse mapa sonoro do nordeste argentino, Uruguai, Paraguai e sul do Brasil. Para ilustrar a relevância do gênero na cultura musical gaúcha, Cardoso (2006, p. 270) exemplifica com escritos de materiais de divulgação de canções classificadas em festivais do Rio Grande do Sul, muitas delas, chamamés e *rasguidos doble*.

22 Tradução minha do espanhol.

23 A Guerra do Paraguai foi travada entre o Paraguai e os países que formaram a Tríplice Aliança (Brasil, Uruguai e Argentina), estendendo-se de 1864 a 1870.

24 Estas hipóteses foram aventadas em uma conversa virtual, recebendo grandes contribuições do acordeonista Fernando Ávila.

*El Cosechero*²⁵, de Ramón Ayala, é, quiçá, a mais famosa canção a usar este ritmo, que é mais frequente em caráter instrumental (CARDOSO, 2006). A meu ver, cabe expor aqui, como exemplo de um “homem fronteiriço”, orgulhoso de sua ancestralidade guaraníca e de seu sobrenome brasileiro²⁶, um trecho da entrevista de Ramón Ayala para o programa *Encuentro en el Estudio*²⁷, quando perguntado sobre a Guerra do Paraguai:

“Por que tocaste neste tema? Estou escrevendo estou terminando um livro, que estão dispostos a editar, que se chama *Las Histórias de la Abuela o la Guerra Grande*: toda a Guerra da Tríplice Aliança passada a um gigantesco poema. Tem mais de mil décimas. [...] Minha mãe, uma senhora, uma avó, uma mãe, começa a contar uma história, *no?*, e desemboca imediatamente na maior e mais atroz guerra da América Latina. E ela era filha de um senhor, de um rapaz, que tinha 14 anos, que escapou da metralhadora e da batalha do exército do Marechal López [Solano López²⁸] e com um amiguinho, que se chamava *Cambacho*, feridos de bala, feridos de bala os dois... Então escapam e encontram uma canoa aí, uma chalana como chamam eles (os paraguaios), atada entre o emaranhado, e montam na chalana e passam ao Rio Paraná em direção a *Corrientes*... E aí as mulheres daí se apiedam deles, cuidam deles, os curam e, quando crescem um pouco, se curam e vão para *Misiones*, para que não possam agarrá-los outra vez, na guerra. E daí cresceram e nasceu minha mãe, porque este senhor se casou com uma Paraguaia e nasceu minha mãe, meus tios, todos. [...] então, porque uma ideia traz a outra, isso é uma cadeia de imagens, bom, e então, *este...*, e depois nasci eu! Que eu sou um fruto da Tríplice Fronteira, ou do Mercosul, entende? Porque minha mãe, filha de paraguaios, meu pai, filho de brasileiros, e eu argentino. Estamos aí, aí no [...] ou no contrabando ou no Mercosul (risos).” (AYALA, 2013, s/p.)

Creio que as palavras de Ayala dizem muito a respeito de um sentimento de fronteira, de um território cultural, de um espaço transnacional, de uma memória oral e de uma memória social. Tudo ao mesmo tempo.

Passo, então, a tratar da Pampa “profunda”. Em verdade, a geografia pampeana está presente nos lugares tratados até o momento, mas agora me refiro a um espaço que emanou seus mitos fundamentados na terra ancestral dos índios *Pampa Ranquel*, que defenderam seus territórios com violência e acabaram por serem empurrados mais e mais ao sul, até sua extinção completa (NÚÑEZ, 2004). O resultado do cruzamento desses nativos (e de outros, como os Charruas e tantos mais) com os colonos ibéricos (em situações nada comemoráveis) resultou no tipo social mais cultuado dos pampas: *El Gaucho*, ou O Gaúcho. As narrativas de José Hernández (1836-1886), no seu poema épico *Martín Fierro*, tratando desse homem *criollo* e suas mazelas, respondem, em grande parte, pela celebrização dessa figura.

Acredito ser ponto pacífico que a *milonga* e suas variantes ostentem a condição de gênero mais representativo do gaúcho. Isto porque a mesma está presente em toda a extensão

25 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PPHIwXbUXRY>. Acesso em 12/09/2014.

26 Ayala não é o sobrenome de batismo de Don Ramón e sim “Cidade”, escrito na sua forma portuguesa.

27 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wviz0HwtQR4>. Acesso em 12/09/2014.

28 Referência minha.

territorial a ele relacionada. Contudo, aqui trataremos do *malambo*, justamente porque ele ficou mais restrito à região do pampa argentino, tomado como uma singularidade desse lugar específico e com grandes implicações na construção de uma identidade nacional.

Muitos são os mitos que falam do surgimento dessa dança. O lendário violonista e poeta argentino Atahualpa Yupanqui, em mais de uma ocasião, explicou que o *malambo*, antes de ser uma dança, era uma maneira do paisano enfrentar o cavalo e mostrar-lhe que não o temia²⁹. Cardoso (2006) define-a como *Danza Individual* e diz que:

“A respeito de seu nome, sem dúvida de origem africana, pode dizer-se que não era um vocábulo inusual na América já que Lima tem um bairro chamado *Malambo*, que nas épocas de colônia era habitado por negros. Talvez o “*zapateo*” tenha sido rebatizado aí. [...] Em Moçambique há – ou havia – uma espécie de ritual medicinal chamado *malombo*, *marombo* ou *malambo*. [...] se chama assim à dança que baila o feiticeiro para curá-la, ao som do batuque e enquanto canta numa estranha língua que só ele conhece. [...] (Por outro lado li que o nome provem de uma dança indígena colombiana muito parecida que tomou seu nome de um cacique³⁰.” (CARDOSO, 2006, p.59)

Cardoso (2006) também associa suas origens ao *canarios*, antiga dança espanhola da qual conhecemos bem, até hoje, o exemplo célebre de Gaspar Sanz (1640-1710). Essa associação é bastante direta quando ouvimos a sequência exaustiva da progressão harmônica IV-V-I, comum às duas danças. Ainda que o mesmo autor diga que “é um erro acompanhá-lo com *bombo*”, em outras bibliografias podemos encontrar a informação oposta (IRAVEDRA, 2014).

Finalmente, nossa viagem chega às regiões de pré-cordilheira, os serros e montes, como aquela onde o próprio Yupanqui viveu seus últimos anos (mais precisamente no *Cerro Colorado*, na província de Córdoba).

Frequentemente os argentinos se referem ao norte do país como “meca” do folclore, porque de lá saíram alguns dos maiores nomes do gênero como Mercedes Sosa, Eduardo Falu, Juan Falu, Cuchi Leguizamón, entre muitos outros. Esta veneração à música da região é parte da constituição dos valores de nação, justamente porque cria uma alternativa à centralidade de Buenos Aires e do tango, fazendo com que se veja o país, em amplo senso, com duas identidades bem diferentes: *El Tango* (representando uma cultura pampeana e portuária) e *El Folklore* (que ganha força ao propagar os longes, *las llanuras*, que aproximam os argentinos de uma ancestralidade andina, por exemplo).

Um dos maiores festivais que cultua o folclore argentino acontece há várias décadas na

29 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HKjR-MnydQc>. Acesso em 14/09/2014.

30 Tradução minha a partir do espanhol.

cidade de *Cosquín*, no *Valle de la Punilla*, ao pé dos montes de Córdoba. O evento foi responsável pela celebração de artistas-folcloristas e acontece desde 1961. As referências à proximidade com os países andinos está expressa em várias peças musicais, como *Camino a Sucre*³¹ (cidade peruana próxima a fronteira), de Eduardo Falú. Na literatura musical do violão, temos um exemplo muito conhecido da dicotomia das duas grandes regiões simbólicas (Pampa e *Puna*): a Sonata *opus 47*, de Alberto Ginastera. Sobre as representações de Ginastera sobre esses territórios, nos diz Stover (1986, p. 20): “[...] A *puna* é um mundo tribal e indígena, de picos cobertos de neve, de lhamas e alpacas, de *quenas*³² e *charangos*³³, da *vidala* e do *yaravi*³⁴. A pampa é a cultura gaúcha do plano, de extensas planícies, dos cavalos e do gado, do violão, do malambo e dos *rasgueos*.”.

Pode-se dizer que a *zamba* e a *chacarera* são o centro das atenções do *Folklore Norteño*³⁵. Compartilham espaço com estas a *vidala*, o *gato*, a *cueca*, a *baguala*, o *carnavalito*, entre muitas outras. Este patrimônio sonoro é compartilhado pelos países vizinhos (Chile, Perú e Bolívia), servindo como passaporte musical para o nosso destino final, o Chile. Antes de ingressar no Chile, porém, pensemos a respeito da *zamba* e da *cueca*, divulgadas respectivamente como uma argentina e outra chilena, mas que atravessam essas fronteiras por motivos que veremos a seguir.

Ambas são definidas por Cardoso (2006, p. 75) como *Danzas Picarescas*. Pícaro, palavra também usada na língua portuguesa, é um personagem característico dos romances e novelas dos séculos XVII e XVIII, surgido, não por acaso, na Espanha. Sendo assim, essas são danças que se originam neste ambiente cortesão barroco e as que delas evoluíram. Cardoso (2006, p. 87) nos diz ainda que “a *zamba* é, por assim dizer, filha da *zamacueca* e irmã da *cueca*, da *marinera* e da *chilena*”. Diz ainda que:

“Efetivamente, houve nos salões europeus dos séculos XVI e XVII³⁶ uma geração de danças de cortejo, pantomímicas, graciosas, ágeis e não enfadonhas como a galharda, a corrente, os canários, a sarabanda, a *bourrée*, o fandango, etc. Eram danças de casais soltos que evocavam o galanteio amoroso por meio de evoluções simples, que gozaram de grande prestígio entre os americanos [habitantes do continente americano]³⁷, fosse nos salões aristocráticos ou nas festas populares andinas, pampeanas, costeiras ou selváticas. É este estilo que, durante séculos e partindo de Lima (Peru), presidirá a multiplicação destas primitivas danças

31 Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=qGCwglI_Vq0. Acesso em 15/09/2014.

32 Tipo de flauta típica de toda a região andina.

33 Uma das variações latino-americanas das guitarras trazidas pelos colonizadores.

34 Gêneros musicais nascidos da hibridização entre a música inca e a ibérica.

35 Os argentinos se referem assim às tradições da região noroeste, em oposição ao *Folklore Sureño*.

36 “[...] eram dançadas em 1700 e parece evidente que eram conhecidas antes de 1600.”

37 Nota do autor.

européias³⁸. (CARDOSO, 2006, p. 76)”

Como visto, a *zamba* e a *cueca* têm um parentesco muito próximo, são como duas ramificações da *zamacueca*, uma “dança grotesca” na visão dos espanhóis dos séculos XVI e XVII. Também é importante notar que estamos falando de um primeiro momento de trânsito contínuo entre América e Europa, de uma via de mão dupla, em que alguns gêneros eram importados da Europa, enquanto outros eram exportados para lá. Sarabandas e chaconas eram tanto malvistas pelos cortesãos de além-mar, quanto famosas. Esta relação de fetichismo pelo exótico, pelo negro, pelo “bom selvagem”, pelo sensual, pelo “molejo” é vista até hoje e corroborada por muitos latino-americanos. Quiçá um paralelo cabível seja a relação atual entre a elite brasileira e o funk carioca, ou a elite argentina e a *cumbia villera*, entre outros.

Se por um lado a *cueca* é a dança mais celebrada do Chile, por outro, a *tonada* é o gênero lírico-musical que a ela equivale em termos de legitimidade social. Por sua característica básica de canção e, portanto, normalmente acompanhada de uma letra, a *tonada* assume, no século XX, a incumbência de tratar das alegrias e mazelas populares do país, que passou por uma ditadura militar considerada a mais terrível do continente. Mais um exemplo da mencionada ambiguidade entre as métricas de 6/8 e 3/4 foi uma espécie de “arma” de resistência ao despotismo nas mãos de grandes artistas como Victor Jarra, Inti Illimani, entre outros, e uma matriz para a vanguarda musical de Violeta Parra. Também foi, por outro lado e vinculada à *cueca* como símbolo nacionalista, associada ao autoritarismo por formar parte nas cerimônias oficiais.

Barros e Dannamann(1964) fazem um compêndio a partir dos primeiros estudiosos que se dedicaram à *tonada*. Segundo eles:

“[...] a) a *tonada* foi considerada como um tipo específico de canto folclórico; b) se caracterizou musicalmente, em quanto ao ritmo, como uma composição provida de um lento em suas estrofes e de outro rápido no estribilho [...] o modo é menor na parte lenta e maior na parte rápida [...]; c) sua origem foi classificada de maneira genérica como hispânica [...]; d) sua função provocou meros alcances à sua índole festiva [...]” (BARROS E DANNAMANN, 1964, p.105)

Os mesmos autores trazem, também, um aporte pessoal sobre outras questões:

“Se adotamos a ordem do geral no particular, encontraremos que na nossa terminologia folclórica o vocábulo *tonada* funciona como sinônimo de entonação, empregando-se, por tanto, para designar qualquer melodia, mesmo que seja de dança. Esta acepção genérica, podemos dizer que se mantém desde os primeiros anos da Conquista [da América]³⁹.” (BARROS E DANNAMANN, 1964, p.105)

Sobre essa acepção geral da palavra, Cardoso (2006), quarenta e dois anos depois, está

38 Traduzido por mim a partir do espanhol.

39 Nota do autor.

totalmente de acordo. Segundo ele, a *tonada* “apareceu com tal, pouco antes de 1850, tanto no Chile como na região argentina de *Cuyo*” (CARDOSO, 2006, p. 338). Sem dúvida, esse gênero foi amplamente resignificado dentro da *Nueva Canción Chilena*⁴⁰, tendo aí uma renovação temática e estilística.

Em comum a todos os gêneros musicais tratados até aqui está o fato de que, na contemporaneidade, são praticados pelos mais diversos músicos, sendo incorporados na música sinfônica, de câmara, no *rock*, no *rap*, no *jazz*, no *pop*, entre outros, e tomando para si elementos dos mesmos em um trânsito não linear, “pulverizado”, “líquido”, “híbrido”, “poroso”, ou qualquer outra definição que caracterize o contexto histórico atual.

2.2 INTERPRETAÇÃO, COMPOSIÇÃO, ARRANJO, IMPROVISAÇÃO E/NA PERFORMANCE

No percurso de acomodação dos lugares de cada agente da música, só no século XIX são conhecidas, plenamente, as figuras especializadas do regente, do instrumentista, do público pagante, do compositor, entre outros. Quando uso o termo conhecer plenamente, quero dizer que só em finais do século referido é que essas posições desenvolveram o caráter, o *ethos*, que as define até hoje (MASSIN, 1997).

Como habitantes de um mundo pós-moderno (ainda que profundamente arraigado a premissas modernas), industrializado e globalizado, estudamos em instituições que se propõem a formar especialistas. Aprendemos, então, não a sermos músicos, meramente, mas sim, a sermos compositores, regentes, musicólogos, etnomusicólogos, flautistas, violinistas, pianistas, filiados à música erudita, à música antiga, à música contemporânea ou à música popular, além das infinitas subdivisões existentes em cada um desses subsectores. O que acontece quando resolvemos transpor essas subdivisões? É possível que corramos o risco de descobrir que Bach foi compositor, multi-instrumentista, operário da música e artista a um só tempo, não por ser um gênio, como nos explica o senso comum, mas por ser a concepção de “ser músico” mais comum da época.

Aqui pretendo discorrer sobre algumas dessas experiências simples de transgressão, sobre a experiência do instrumentista (violonista) solidamente formado para, posteriormente,

⁴⁰ Importante movimento de renovação da música chilena iniciado nos anos 1960. Ver mais em: GONZÁLEZ, 1996.

também incursionar pela composição e o arranjo musical.

2.2.1 Processos Criativos em interpretação

Onde reside a criatividade na música? Seriam, em música, os significados de criação e autoria sinônimos? Pode ou deve o instrumentista ser criativo? O compositor, quando toca sua própria composição, está mais perto de uma “verdade”⁴¹ sobre a mesma? Pode uma partitura trazer consigo tal “verdade”?

Essas perguntas, amplamente debatidas na literatura que trata da performance musical (RINK, 2006; TARUSKIN, 1982; ELLIOTT, 1995; DOMENICI, 2012; LIMA, 1995; NATTIEZ, 2005), fazem parte de um rol fundamental na constituição identitária deste domínio do conhecimento sobre música. Estas preocupações seminais dizem muito a respeito de como compreendemos as relações entre ideias, textos, sujeitos e espaços no âmbito da música acadêmica.

Formados sob a égide da autoria, conceito moderno amparado por instrumentos legais, podemos dizer que sofremos de uma tendência a confundir termos como obra, criação e composição. Elliott (1995, p. 215), diz que os diferentes domínios têm diferentes palavras para definir seus fazeres. Sendo assim, um arquiteto projeta, um professor ensina, Beethoven compõe e Marsalis improvisa, por exemplo. O problema, então, estaria em relacionar diretamente tais fazeres com atos criativos. De acordo com este autor, compor e improvisar não são, necessariamente, trabalhos criativos, assim como interpretar/executar não são trabalhos pós-criativos. Para ele existem composições, improvisações e performances que podem ser criativas ou não.

Taruskin (1982) foi prodigioso em mostrar, com o uso de exemplos bastante relevantes, que nem compositores nem instrumentistas sabem “onde está o oráculo” e que compositores, quando passam à condição de *performers*, parecem tão perto da “ideia do compositor” quanto qualquer outro músico. Domenici (2012), no seu artigo “*His Master’s Voice: a voz do poder e o poder da voz*”, reflete a respeito da tradição textocêntrica (*Werktreue*) herdada do século XIX, trazendo os exemplos de Clara Schuman e Liszt, como

41 Aqui a palavra “verdade” significa o ideal formalista (Hanslick, 1992) de fidelidade a um texto ou a uma ideia. Tal ideal, forjado no âmago das discussões musicais novecentistas, foi/é amplamente propagado nas relações de ensino-aprendizagem da música ocidental.

posturas extremas de neutralidade, no caso da primeira, e presença cênica, no caso da segunda.

Proponho, ainda, uma comparação com outras artes da performance, como a dança e o teatro, considerando oportuna a seguinte pergunta: dramaturgia é teatro? Considerando a maioria das diversas correntes estéticas do teatro contemporâneo pode-se responder que não. Dramaturgia é, antes, um produto literário que só se converte em teatro no espaço cênico, quando sai do papel e deixa de ser dramaturgia.

Partindo dessa reflexão, o que pode-se dizer sobre a partitura? Ela é música? Considerando os argumentos expostos até aqui e, principalmente, as experiências que devo relatar nas próximas páginas, posso responder que não. Nelas, me proponho a debater diferentes abordagens interpretativas experienciadas em Violão e Mestiçagem na América Latina, que vão da leitura de partituras com escrita extremamente detalhada a peças musicais que nunca foram escritas, e cujas interpretações através dos tempos são muito diferentes entre si, sempre carregadas de improvisação. Também, nos subcapítulos posteriores, relato experiências como compositor-executante, relações de colaboração com outros músicos e suas implicações sobre os resultados sonoros.

2.2.1.1 Entre a pampa, a *puna*, a escrita e a escuta em Yupanqui, Ginastera e Falu

A Sonata Op. 47, de Alberto Ginastera, constitui uma obra-prima do repertório violonístico, um marco histórico, uma conquista, um divisor de águas. Sua presença é quase imperativa em qualquer literatura referente à história do violão, seja ela ou não especificamente voltada ao repertório do século XX (ALLORTO E CHIESA, 1996; DUDEQUE, 1994; GILARDINO, 1988; WADE, 2001). Tal legitimação advém e retorna do/para o campo prático, sendo uma das obras mais apresentadas em concertos, peça obrigatória de programas de conservatórios e universidades, bem como de concursos. Pode-se dizer que é parte de um repertório explorado à exaustão, bem como os estudos de Heitor Villa-Lobos, as bagatelas de William Walton, a sonata de Mário Castelnuovo-Tedesco, entre outras.

Tal excesso exploratório me manteve afastado desta obra por muito tempo, até que, em 2013, decidi estudá-la e incorporá-la ao recital *Uma primeira viagem ao Chile*, dispondo-a no centro do programa, como uma espécie de clímax. Para construir uma curva dramática que

propiciasse tal clímax, bem como para contextualizar culturalmente a obra, decidi apresentar duas pequenas peças de caráter folclórico como prelúdio e pós-lúdio à sonata. São elas *Cruz del Sur*, de Atahualpa Yupanqui e *La Cuartelera*, de Eduardo Falu.

Como já comentado no capítulo específico sobre *Uma primeira viagem ao Chile* (capítulo 1.1), Ginastera procurou unir duas paisagens tipicamente argentinas nesta obra: a puna e a pampa. A puna é a região montanhosa onde principia a cordilheira, ao norte do país (região que conservou um elo maior com suas tradições indígenas), enquanto a pampa é a enorme planície conhecida mundialmente por sua pecuária extensiva e pela figura do *Gaúcho*. Nesse sentido, lancei mão das peças de Yupanqui e Falu como uma espécie de alegoria da alegoria proposta por Ginastera, promovendo uma passagem gradual de espaço-tempo entre as culturas musicais das regiões supracitadas, dentro de um recital de uma hora de duração. Além disso, esse recurso serviu como uma aproximação entre a sonata e as minhas experiências culturais mais antigas, oriundas da exposição precoce aos gêneros musicais de matriz folclórica, além de possibilitar uma abordagem, em certa medida, pedagógica, com vistas a fomentar a imersão do público em uma obra densa.

Cruz del Sur é um *malambo*, gênero musical que remete sobremaneira a uma cultura tipificada pela relação entre homem (trabalhador rural, mestiço, pobre) e cavalo (ao mesmo tempo veículo, animal de trabalho e amigo na imensidão solitária do campo). É uma alegoria perfeita que resume um *modus vivendi*. Yupanqui gravou essa peça muitas vezes e, na maioria delas, a introduzia proferindo a frase: “*La cruz del sur bajo la noche oscura y un caballo galopando en la llanura*”.

La Cuartelera é uma *zamba* e remete às regiões fronteiriças com a Bolívia, o Chile e o Peru, ao norte da Argentina. A peça foi recolhida do folclore e arranjada para violão por Eduardo Falu e é também conhecida como *La Artillera*, por sua letra de caráter bélico e sua origem nos campos de batalha pelas fronteiras nacionais, no século XIX. Em tempos de paz ou de guerra, a *zamba* é a principal dança que representa a vizinhança cultural entre esses países.

2.2.1.1.1 Improvisação, estilo e forma em *Cruz del Sur*

O *malambo* de Atahualpa Yupanqui, sobre o qual escrevo agora, é um caso particular dentro do repertório proposto, por tratar-se de uma peça muito aberta, cuja partitura nunca foi

escrita pelo compositor e cujas transcrições de outros violonistas não chegaram a legitimar-se plenamente entre os praticantes desse repertório, possivelmente por razões que serão discutidas aqui. Tomei, então, a decisão de guiar-me tão somente pelos registros de áudio e vídeo. Neste caso, as práticas interpretativas envolvidas estão unicamente no âmbito dos sentidos, nunca na decodificação de símbolos escritos. São muitas as gravações que deram base para a construção de uma versão que resultou bastante pessoal, mas sempre buscando um caráter verossímil em relação àquelas apresentadas por Yupanqui.

Cruz del Sur é uma espécie de devaneio surrealista de Yupanqui, onde ele procura mimetizar, em alguma medida, um galope de cavalo, um passo de dança, um gesto e um espaço geográfico, tudo ao mesmo tempo. Em uma entrevista televisiva⁴², ele diz que:

O malambo é uma forma de reluzir a bota ou a atitude do paisano. Qualquer paisano faz uma mudança [passo⁴³] de malambo sem pretender dançar, simplesmente para que vejam que o cavalo não se assusta.

Em seguida faz um paralelo entre a dança, o gesto do cavaleiro e o gesto do cavalo:

Porque o galope teria algo de malambo, taraca-tataca-tatac, a lentidão, esse galope lento do campo, não galope de carreira, esse galope solto, do homem que vai tranquilo [...] enquanto isso sua inclinação [do paisano⁴⁴] faz com que o cavalo troteie um pouco e comece, inicie um pequeno galope. Esse galope, que pode ser ou não nervoso no animal, está dirigido pelo homem e é uma forma que pode prenunciar o nascimento de um ritmo, claro que sim, pode ser. [Traduzido pelo autor]

Tem-se, assim, uma ideia resumida dos motivos inspiradores da peça. Aqui o compositor não pensou em fazer uma dança típica, com forma binária ou ternária, mas sim uma sucessão de gestos motivados por uma imagem, seja ela do galope do cavalo ou dos movimentos do cavaleiro, estando ele sobre o cavalo ou não. Isso explica o caráter improvisativo e as grandes diferenças formais entre cada gravação do artista.

Para construir uma interpretação de *Cruz del Sur*, tomei como referências algumas gravações de Yupanqui, uma de seu discípulo Arturo Zeballos e, ainda, aquelas de Roberto Aussel e José Luis Merlín, todas disponíveis na plataforma digital *YouTube*. Decidi que aprender uma das gravações e reproduzi-la de forma “idêntica” não seria uma boa opção, justamente porque, na minha opinião, deturpa o sentido de uma música cujo “espírito” é o da improvisação. Provavelmente, esse é um dos motivos pelos quais as partituras da obra, bem como de outras peças de Yupanqui, não tenham alcançado a condição de referência. Em certa medida, compreendo essa obra como um grande improviso baseado em uma imagem

⁴² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HKjR-MnydQc>. Acesso em 05/09/2015.

⁴³ Grifo meu.

⁴⁴ Grifo meu.

sugerida, em certa medida semelhante a algumas experiências na música de vanguarda do segundo pós-guerra, onde a partitura é uma representação gráfica muito diferente do tradicional, geralmente um desenho sugestivo, uma forma geométrica, entre outras.

No entanto, onde estaria, então, a composição de Yupanqui? O que nos faz reconhecê-la como tal? Tratei de buscar os pontos comuns entre todas as versões de referência. O trabalho consistiu em catalogar gestos que se somam para formar a música. Esses gestos também são diferentes em cada versão, mas se assemelham a ponto de serem reconhecidos como os mesmos. Para ilustrar tal relação de semelhança e diferença, apresento um esquema comparativo na figura 7:



Figura 7: Representação do mesmo trecho a partir de três gravações diferentes de Yupanqui

Os pentagramas 1, 2 e 3, representados na figura 7, foram feitos com base em três diferentes gravações⁴⁵. Em algumas gravações, essa variação não existe⁴⁶. Ao mesmo tempo, esse é um dos trechos mais estáveis da peça, um dos mais característicos, então, o que dizer dos momentos abertos ao improviso propriamente dito? Pode-se dizer que as recorrências que caracterizam a peça são alternâncias entre partes de *rasgueos* (geralmente na região do braço do instrumento, de forma a percutir no mesmo), partes *punteadas* e percussões no tampo, que aparecem de forma aleatória, sempre em Ré maior (com raras exceções usando pequenas inversões de modo), alternando IV, V e I graus (como é característico do acompanhamento deste tipo de dança), sempre em 6/8 e 3/4 e “citando” pequenas células melódicas, também aleatoriamente. No esquema da figura 8, proponho uma espécie de redução mínima de *Cruz del Sur*, como forma de alegoria do que acabo de escrever:

45 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UxRZbx31mIU&list=RDUxRZbx31mIU#t=407>, <https://www.youtube.com/watch?t=82&v=ckOVd9nkqp4>, <https://www.youtube.com/watch?v=HKjR-MNyDQc>. Acesso em 05/09/2015.

46 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=TSFax_ZZ_zQ. Acesso em 05/09/2015.

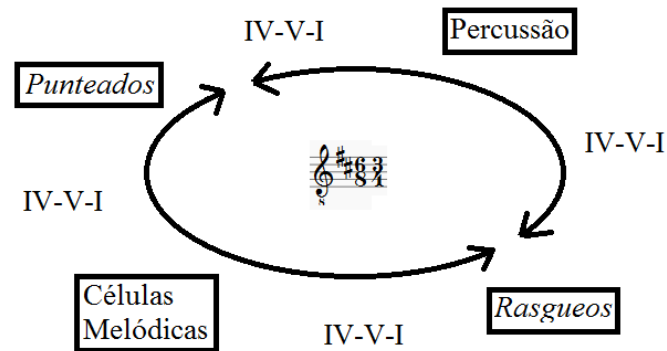


Figura 8: Esquema de redução de Cruz del Sur

Também é possível fazer uma amostragem de compassos que são recorrentes em mais de uma gravação, ainda que eles não apareçam iguais. Na figura 9, apresento o mesmo esquema, porém acrescido de informações, o que eu considero uma possibilidade de partitura da peça:

Figura 9: Uma partitura possível de Cruz del Sur

2.2.2 Processos Criativos em composição

Neste subcapítulo, pretendo discorrer sinteticamente sobre minha relação com a composição musical. Quero esclarecer que não sou um compositor de *métier*, ou seja, não tive a formação específica para tal e não dedico horas do cotidiano à pesquisa de linguagem ou à

busca de uma “originalidade” enquanto compositor. Em todo caso, devo dizer que componho desde o princípio da minha caminhada como estudante de música e fiz as primeiras garatujas antes dos onze anos de idade.

Minhas memórias de “compositor nas horas vagas” evidenciam uma preocupação latente em todas as suas etapas: a questão das identidades culturais. Como gaúcho que sou, tendo estudado violão por mais de uma década na Argentina, vivi um constante dilema de pertencimento duplo entre o Brasil e os países vizinhos (Uruguai e Argentina). Isso pode explicar porque minhas peças têm oscilado entre as milongas e os choros, por exemplo.

2.2.2.1 Relações entre Composição e Performance nos Processos Criativos de Dr. Raul e Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta

As peças sobre as quais pretendo tratar aqui são dois choros, feitos em lugares/momentos muito diferentes, mas que têm em comum um estereótipo que se convencionou chamar de Música Brasileira (choro e samba). Além disso, ambas as peças foram realizadas, ou seja, deixaram de ser abstrações em papel para virarem som, no mesmo contexto das salas da Escola de Música da UFBA, durante o semestre letivo 2013/2, recebendo contribuições dos mesmos cocriadores que serão nomeados a seguir.

O choro *Dr. Raul* foi composto na cidade de Pelotas - RS, em 2011. Originalmente, foi concebido para um grupo de quatro violões e contrabaixo, dentro de um projeto de extensão denominado Quinteto Guitarreria. Naquela época, eu convivía bastante com meu amigo e colega de departamento Prof. Dr. Raul Costa D'Ávila, que voltava de um período de afastamento para doutorado, em Salvador - BA (esse detalhe pode parecer pouco relevante, mas teve desdobramentos significativos). Conheci poucas pessoas que gostassem tanto de choro e que estivessem tão atravessadas por um sentimento brasilianista, de modo que batizei a música de *Dr. Raul*, em sua homenagem. Cabe dizer que Raul nunca gostou de ser chamado de doutor, por isso o título faz esta brincadeira que também o relaciona com “Dr. Sabe Tudo”, um choro bastante conhecido de Dilermando Reis. Tendo decidido por esse nome, resolvi fazer uma versão para flauta e violão, versão da qual tratamos neste trabalho.

Dr. Raul alterna, na parte A, o tradicional compasso de dois por quatro e o compasso de cinco por oito, dando uma espécie de malemolência “ébria” para a música. A parte B é em três por quatro, com uma melodia lírica e harmonia livremente influenciada pela música do

compositor e violonista Guinga. A parte C é um partido alto, com uma forte acentuação no segundo tempo do compasso de dois por quatro.

Dois anos depois, já vivendo em Salvador, compus um prelúdio-choro a partir da vinheta de um telejornal.

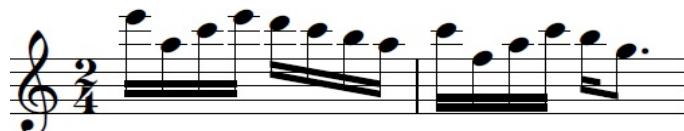


Figura 10: Vinheta do telejornal

A peça foi concebida para violão e clarinete, já que estava frequentando a disciplina do Prof. Dr. Pedro Robatto, clarinetista, e podia usufruir da experiência de testar esta formação. Ao mesmo tempo, fui escrevendo a melodia principal (conceito vago em uma música bastante polifônica) para flauta, para ter uma alternativa. Durante o semestre, pude tocar várias vezes a peça com o próprio Pedro, ao clarinete, e também com a colega flautista, Andréa Bandeira.

Por fim, resolvi fazer uma versão para duo de flauta e clarinete, que me pareceu especialmente interessante, ao agregar dois instrumentos melódicos, de forma a compreender-se a condução harmônica. Fiz ainda uma cifragem, para que o choro possa ser tocado por formações diversas com instrumentos acompanhadores. *Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta* é uma peça tonal, em lá menor, com um contraponto bastante tradicional do próprio choro, com uma livre conotação neobarroca.

A empreitada de refletir sobre nossos próprios processos criativos traz consigo o perigo constante da autofagia. O artista, ensimesmado, pode estar fazendo um exercício egocêntrico. Tratemos, então, de policiar este exercício, conscientes de que a arte nada mais é que o reflexo das relações culturais que nos circundam. Nesse sentido, toda arte é coletiva.

As obras *Dr. Raul* e *Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta* foram compostas, arranjadas e rearranjadas por mim, influenciado por um incontável número de sons e imagens que frequentam minhas memórias afetivas e criadas em ensaios, conversas e performances minhas com Raul Costa D'Ávila, Pedro Robatto, Andréa Bandeira, Mário Ulloa, Eidí Lima e César Augustus Diniz. Eis, então, os colaboradores, cocriadores das peças.

Nesses espaços de troca, as partituras mostraram-se sempre objetos incompletos, passíveis de mudanças (que ocorreram diversas vezes) e de leituras variadas. As primeiras mudanças consideráveis em *Dr. Raul* ocorreram a partir do encontro com o próprio inspirador

do nome, em 2011. Após uma primeira leitura, Raul propôs um efeito percussivo da flauta na introdução, o que reforçou o sentido rítmico da mesma. Quanto à escrita, bastou trocar as cabeças das notas por “x”, como pode ser observado nas figuras 11 e 12:

FLAUTA

VIOLÃO

$\text{♩} = 100$

f percussivo

f

Figura 11: Início da peça Dr. Raul (primeira escrita)

FLAUTA

VIOLÃO

$\text{♩} = 100$

f percussivo

f

Figura 12: Início da peça Dr. Raul (com a modificação)

Na parte B da mesma peça, concluímos que o arpejo proposto na partitura resultava pouco idiomático para a flauta, mas não chegamos a formalizar uma nova forma de fazê-lo. Apenas no final de 2013, ao ensaiar com duas colegas flautistas, Andréa Bandeira e Eidí Lima, levei à partitura uma nova ideia de acompanhamento da flauta, que pode ser observada nas partituras das figuras 13 e 14.



Figura 13: Início da parte B (antes da alteração)



Figura 14: Início da parte B (depois da alteração)

Em outros fragmentos da peça, ocorreram mudanças de oitava, todas elas para uma oitava acima, região onde o flautista se sente mais confortável, como me mostraram, por unanimidade, os três flautistas envolvidos (Raul, Andréa e Eidi).

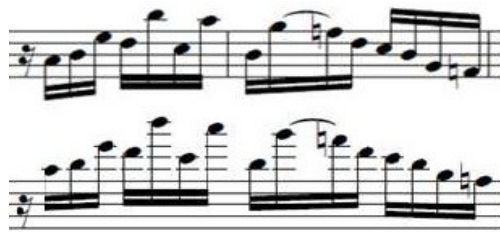


Figura 15: Exemplo de mudança de oitava (compassos 67-68)

Outro problema da peça é a articulação da melodia da flauta na parte A. Como é comum na tradição do choro, essa melodia é uma longa sequência de semicolcheias cujo sentido musical depende muito da criatividade do instrumentista.



Figura 16: Excerto da parte A

Andréa, enquanto flautista, e Mário, enquanto professor/colaborador buscaram

soluções possíveis para esse problema, tratando de dividir os grupos de notas e testar uma grande variedade de alternativas. Nos ensaios com a flautista Eidí, deixamos essas articulações mais ao sabor do acaso e chegamos a um resultado não menos interessante, o que me faz crer que algumas indicações não precisam, necessariamente, ir para o papel.

O caso de *Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta* é um pouco diferente, já que foi composta e imediatamente levada aos ensaios, sem passar pelos quase dois anos de gaveta, como *Dr. Raul*. A primeira versão, para clarinete e violão, saiu do papel apenas dois dias após ser escrita, pelas mãos do Pedro, ao clarinete, e minhas, ao violão.

Pedro não sugeriu mudanças na partitura, o que poderia ser sinônimo de uma escrita idiomáticamente irretocável, mas, convivendo um pouco mais com ele, percebi que faz parte da sua ética de instrumentista realizar a partitura tal qual foi escrita, salvo no caso de total impossibilidade de execução.

Logo começamos a ensaiar a versão de flauta e violão, Andréa e eu. Auxiliados por Mário, elegemos algumas formas de articulação da melodia, agregamos alguns ornamentos e, até mesmo, pequenas mudanças de oitavas que melhoraram bastante a música, do meu ponto de vista. Ainda assim, considerei esses melhoramentos de cunho mais interpretativo do que composicional, não fazendo alterações na partitura. Mário ainda sugeriu fazer a *coda* em ritmo acelerado, típico da tradição do choro. Nesse caso, achei a mudança quase imprescindível e levei à partitura a indicação de *Più Mosso*.

De minha parte, considerei mais interessante a versão para violão e flauta, visto o maior equilíbrio sonoro do duo. Como mencionado anteriormente neste trabalho, não sou um compositor de formação, e descobrir a considerável diferença dinâmica entre o clarinete e a flauta representou, para mim, um aprendizado.

Não satisfeito, resolvi fazer uma nova experiência: transcrever a peça para duo de clarinete e flauta. Evidentemente, a sonoridade do Choros nº 2, de Heitor Villa-Lobos, me levou a crer que essa formação funcionaria muito bem. Tratei, então, de traduzir para o idioma do clarinete a parte do violão, o que foi menos difícil do que parecia, visto que a parte do violão era mais contrapontística do que harmônica. Nas figuras 17 e 18, tem-se um exemplo de excerto transcrito.

Figura 17: Compassos 53-56 (Flauta e Violão)

Figura 18: Transcrição para Flauta e Clarinete

Esse arranjo foi lido um dia depois de ser feito. A parte da flauta foi tocada pelo colega César e o clarinete por Pedro. Na minha opinião, essa é a instrumentação que mais funcionou, tanto pelo inusitado da instrumentação, quanto pelas características tímbricas dos instrumentos (madeiras). Fiz, ainda, uma partitura com a melodia da flauta cifrada, como na tradição da música popular, para ser tocada por qualquer formação disponível. Um pequeno trecho da partitura pode ser observado na figura 19.

Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta

Thiago Colombo

Figura 19: Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta (Melodia e harmonia)

Os debates a respeito da fidelidade à partitura fazem e farão parte do trabalho do instrumentista, o que não o coloca na posição de coadjuvante, tampouco faz de seu trabalho

algo menos criativo. Pelo contrário, essas decisões interpretativas são parte do trabalho criativo de quem leva a música à sua condição de arte performática.

Entendo que a performance é este tempo-espaço de troca entre todas as partes envolvidas: compositor, partitura, instrumentista, público, sala e seus ruídos. Todos em diálogo, todos condicionados pelo previsto e pelo imprevisto, pelo ensaiado e pelo acaso. Todos negociando, sedendo ou impondo. Sendo assim, reforço o entendimento de que o problema do trinômio compositor-partitura-intérprete é um fragmento de um todo maior: a Performance. A performance é uma efeméride e sua verdade é construída e destruída na fugacidade de sua existência, ou seja, em tempo real.

O processo criativo relatado sucintamente neste subcapítulo, em todo caso, não está terminado. Oxalá, novos instrumentistas tenham interesse em tocar essas peças e em contribuir na (re)construção das mesmas. Oxalá, eu também possa tocá-las com outros colegas em outras ocasiões e, quiçá, modificar uma vez mais as partituras ou não.

Por fim, pretendo somar-me ao coro dos músicos que preferem entender seu trabalho como um constante ir e vir, dinâmico, por tanto vivo, e menos preocupado com a permanência, com a preservação de algo supostamente autêntico/original e mais preocupado com a relação imediata entre as partes embricadas nessa teia de natureza invariavelmente temporal.

2.2.3 Processos Criativos em arranjos

Considerando minhas práticas nos campos da composição e do arranjo, não faria sentido reservar um espaço específico para cada um deles dentro desta tese. Em praticamente todas as composições que faço, há pelo menos alguma citação de ideia alheia, seja em forma de homenagem, de crítica, de evocação, ou mesmo por motivos menos nobres, simplesmente por surgirem, assim, despropositadamente. Também nos arranjos é praxe exceder-me, agregar mais do que supõe o arranjo, mesclar com outros temas ou transfigurar o próprio tema central proposto. Faço essa separação em capítulos diferentes por uma questão organizacional e por saber que, tradicionalmente, essa diferenciação existe. Proponho-me a problematizar tal relação nas linhas a seguir, além de apresentar um rastreamento dos processos criativos envolvidos em alguns arranjos feitos para serem apresentados em *Violão e Mestiçagem na América Latina*.

Não é possível precisar as fronteiras entre arranjo e composição. Talvez seja mais fácil diferenciar ambos do que seria uma transcrição, visto que, nessa, as contribuições do coautor seriam, necessariamente, mais discretas (agregar um baixo, cortar um baixo ou oitavar uma melodia, por exemplo). Coube a Malcolm Boyd a tarefa de definir arranjo musical no verbete dedicado ao assunto pelo *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Boyd começa por apresentar o seguinte quadro:

“A palavra “arranjo” pode ser aplicada a qualquer peça de música com base em ou incorporando um material pré-existente: as formas de variação (o *contrafactum*), a paródia de massa (o pastiche) e obras litúrgicas com base em um *cantus firmus*, todas envolvem alguma medida de arranjo. No sentido em que é vulgarmente utilizado entre os músicos, no entanto, podem ser tomados como significados da palavra: ou a transferência de uma composição de um meio para outro; ou a elaboração (ou simplificação) de uma peça, com ou sem uma mudança do meio. Em ambos os casos algum grau de recomposição é normalmente envolvido e o resultado pode variar de uma simples, quase literal, transcrição a uma paráfrase que é mais um trabalho do arranjador do que do compositor original. Deve-se acrescentar, porém, que a distinção aqui implícita entre um arranjo e uma transcrição não é, de modo algum, universalmente aceita⁴⁷.” (BOYD, 2001)

Em alguma medida, essa definição corrobora meu argumento anterior, de que transcrição seria melhor empregada para definir a “transferência de um meio a outro”, quando não há uma interferência grande em relação à obra primária. Isso também poderia desfazer a confusão apontada por Boyd quando diz que esse seria o sentido “vulgarmente utilizado pelos músicos”. Em todos os casos, há um grau inerente de subjetividade ao medirmos o tamanho da interferência feita pelo autor da transcrição (arranjo? Composição?) sobre o trabalho do autor primário.

Repito que, no meu trabalho artístico, não faço grandes esforços para diferenciar tais categorias. Quando estou a criar música, dificilmente começo por definir regras dessa natureza, nunca começo declarando “agora vou compor”, ou, “agora vou arranjar”. Em todo caso, não tarda o dia de redigir um programa de concerto, um *release*, uma legenda de vídeo ou assemelhados, onde devo dizer quem fez o que. Imponho-me, nessas horas, o compromisso ético de dar os devidos créditos aos vários autores, ainda que, às vezes, não seja uma tarefa fácil.

47 Traduzido do inglês pelo autor.

2.2.3.1 Duas inspirações de São João: apontamentos sobre *Xote das Meninas Rhapsody* e Lamento Sertanejo

Posso dizer que só entendi o significado do termo “Festa Junina” morando na Bahia. Para mim, a festa de São João era quase uma formalidade escolar, onde se fazia uma série de brincadeiras meio protocolares, vestindo roupas diferentes e pintando um bigode falso nas crianças. No Rio Grande do Sul, as comemorações do mês de junho são muito discretas. Já na Bahia, é o mês em que são celebrados os mitos unificadores da região Nordeste. Digo isso, porque, apesar de pertencerem politicamente a essa região do país, Salvador e o Recôncavo Baiano construíram seus traços identitários a partir de um fato/momento histórico muito particular, quando foram, respectivamente, centro e periferia da primeira capital do Brasil. Daí advém a matéria-prima da baianidade, da cultura afro-baiana, que se constituem, inclusive, na diferença com relação àquela cultura do sertão, mais marcada pelas heranças propriamente ibéricas, como o caso das festas de junho. Entretanto, nessa época do ano, o estado inteiro celebra a cultura de São João e do forró.

O fato é que aquele “clima” que envolve o São João da Bahia me cativou, me fez recordar momentos vividos na região Nordeste do Brasil ao longo de toda a minha vida, que apareceram desorganizadamente e que eu tratei de reorganizar da forma que era possível. Lembrei da primeira vez no Recife, em pleno inverno, sentindo um calor de trinta graus. Lembrei de uma apresentação como chuleador⁴⁸, aos onze anos de idade, em um palco construído dentro de um shopping center de Maceió, onde eu só fui entrar novamente vinte anos depois, como turista. Lembrei de amigos nordestinos. Lembrei de ir a um forró na “Vaquejada” com a minha irmã, quando ela e meus pais moravam em Sobral, no Ceará. Lembrei de um resgate de gatinhos abandonados na praia da Garça Torta e, com essas e outras memórias “tortas”, tratei de fazer música.

O primeiro resultado desse processo nasceu em 2013 e nomeei como *Xote das Meninas Rhapsody*, um cruzamento entre os temas de *Xote das Meninas*, de Luis Gonzaga e da abertura de *Rhapsody in Blue*, de George Gershwin. Mais do que cruzar os temas propriamente ditos, procurei mesclar os “climas”. Mais uma vez, fui norteado pelos resíduos da memória. Apresento, aqui, dois “flashes” fundamentais para a criação da peça:

48 Dançarino de Chula, uma dança/desafio, individual e masculina praticada na tradição gaúcha.

1) Na época em que frequentei a cidade de Sobral-CE⁴⁹ esta era, ainda, uma cidade um pouco isolada ensaiando sua plena modernização. Digo isso, porque os modelos de sociedade industrializada eram recentes naquela zona em pleno final do século XX. Aquele era um cenário próprio para compreender as discrepâncias que fazem com que, na América Latina, coabitem no mesmo tempo-espaço estruturas civilizatórias que, quando lidas a partir dos prismas europeus, deveriam pertencer a tempos diferentes (CANCLINI, 1998, p. 65-85). Uma característica superficial que chamava a atenção era o uso de “inglêsismos” no comércio local. Evidentemente não era um traço unicamente sobralense e pode, até hoje, ser observado nas cidades dos confins de todo o Brasil. O inglês é uma espécie de marca do ser moderno desenvolvido. No saudável exercício da piada de si mesmo, os sobralenses costumavam chamar a cidade de Sobral *City*.

2) Em 2012, passamos as férias, minha esposa e eu, em Maceió, na casa de amigos. Shaula (baiana de nascimento) era, então, professora da UFAL e Rafael (alagoano) professor de inglês. O gato mais velho da casa se chamava Wilson e a gatinha, recentemente adotada, chamava-se Tulipa. A relação baiana, professor de inglês, gato chamado Wilson e gata jovem foi imprescindível para a concepção do arranjo/composição.

A minha segunda obra advinda do que ousei chamar de “inspirações de São João” é uma (re)criação sobre a canção *Lamento Sertanejo*, uma melodia/harmonia de Dominginhos, que recebeu letra de Gilberto Gil. Nesse caso, é mais fácil reconhecer que o meu trabalho foi propriamente de arranjador, visto que, pelo menos, a forma geral da peça foi mantida, bem como as características dos contornos melódicos e a direcionalidade da harmonia (ainda que haja grandes mudanças nos acordes e na linha de baixos). Fiz esse arranjo em 2014, no dia posterior ao show de Elba Ramalho que assisti no Pelourinho, mas tomei como base um vídeo do *YouTube*⁵⁰ onde a canção é apresentada por Dominginhos acompanhado por um trio de percussionistas (zabumba, pandeiro e triângulo).

2.2.3.1.1 Texturas e Ritmos

Uma das maiores dificuldades apresentadas àquele que se propõe a arranjar uma canção para um instrumento solista é a escolha da textura em função do ritmo. Isso acontece, em parte, porque os cantores que tornaram tais canções célebres têm seus “maneirismos”

⁴⁹ Meus pais viveram nesta cidade entre 1999 e 2007.

⁵⁰ Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=IHuqkOZ2PUA>. Acesso em 22/07/2015.

rítmicos. Na tradição desse gênero musical, o performer carrega uma certa obrigação de impor à música o seu jeito próprio de pronunciar, a obrigação de levar ao público a sua leitura, a sua forma de pontuar a letra sobre a textura musical. Este jogo de poder entre letra e música é responsável por criar uma forma a um só tempo específica e complexa do que usamos chamar de *swing*.

Quando tratamos de um arranjo para violão temos, então, uma outra dificuldade, visto que este instrumento, assim como o piano, por exemplo, não é um dos mais aptos a imitar a voz humana. O que pode tranquilizar o arranjador nessa hora é ter consciência da enorme tradição dos arranjos de canções para esse tipo de instrumento e do grande número de recursos desenvolvidos ao longo de séculos para possibilitar esse tipo de (re)criação. No caso do violão, esta tradição é, inclusive, mais antiga que o próprio instrumento na sua forma moderna, remontando aos antigos *vihuelistas*, *alaudistas*, *etc*, passando pela tradição oitocentista de Giuliani e Sor, por exemplo, por Tárrega e o nascimento do violão moderno, até as incontáveis tradições dentro das músicas populares ao longo dos séculos XX e XXI (WOLFF, 1998, p. 2).

Finalmente, agrego a dificuldade de reinventar sobre apenas um instrumento, tocado por apenas uma pessoa, a soma do trabalho originalmente feito por um ou mais cantores e um grupo de instrumentistas acompanhadores. Resumindo as dificuldades já elencadas, podemos dizer que a grande dificuldade que diferencia o arranjo de uma canção de um arranjo de música instrumental *a priori* é simular, na nova instrumentação (violão solo), uma estrutura complexa onde um cantor pode “passear” com bastante liberdade pelos compassos, tendo como segurança o respaldo de músicos acompanhadores, que devem garantir a manutenção de uma espécie de eixo, sem o qual a música se arruinaria.

Muitas são as estratégias possíveis para realizar esse empenho. Como comentado anteriormente há uma longa tradição nesse tipo de trabalho. Não é possível fazer aqui um apanhado sobre a criação e as utilizações de tais ferramentas, portanto, me atenho a explicar aquelas que me serviram diretamente na produção desses arranjos, a começar por *Lamento Sertanejo*. Observe, na partitura da figura 20, a primeira aparição da melodia:

Figura 20: Trecho da primeira aparição da melodia. Compassos 4 a 9.

Neste pequeno trecho da peça, é possível observar um recurso básico do qual lancei mão durante todo o arranjo: a polirritmia. O uso das sobreposições de divisões em dois, três, quatro e seis foi a solução que achei mais adequada para criar a sensação de liberdade rítmica. Na verdade, a própria construção da melodia original me indicou o caminho, visto que o próprio Dominginhos, já nos primeiros compassos, emprega uma sucessão de tercinas e colcheias simples (talvez com o mesmo intuito de tornar a melodia mais fluida possível). Tratei, então, de colocar as notas do acompanhamento na métrica inversa da melodia, como observa-se nos excertos a seguir (figuras 21 a 25):

Figura 21: Melodia em 2, acompanhamento em 3 e inversão. Compasso 5.

Figura 23: Melodia em 3 e acompanhamento em 2. Compasso 15.

Figura 22: Melodia em 2 e acompanhamento em 3. Compasso 14.

Figura 25: Acompanhamento em 4. Compasso 16.

Figura 24: Acompanhamento em 6. Compasso 13.

Este tipo de textura tem um ótimo resultado, criando a ilusão de que a melodia se desenvolve com liberdade em relação ao acompanhamento. Ao mesmo tempo, dá ao executante a segurança de chegar ao fim da frase de forma sincronizada. Ainda que a escrita possa parecer hermética para um arranjo de canção popular, a tendência é que o resultado aparente uma grande liberdade interpretativa, ou, ainda, permita essa liberdade, já que o instrumentista que já a estuda há um certo tempo, que já desenvolveu intimidade com a canção e com o arranjo, pode mudar esses ritmos e até mesmo improvisar, o que será mais fácil a partir da experiência prévia com os ritmos escritos.

Muitos são os exemplos desse tipo de escrita na literatura dos arranjos de canções para violão solo. Casos recentes que se fizeram célebres são os trabalhos de Roland Dyens, sobre canções populares francesas, ou as composições de Sérgio Assad e Dusan Bogdanovic, baseadas em diferentes tradições de canção popular, só para citar alguns exemplos. No caso desses três autores, a escrita é muito mais complexa, as polirritmias escritas com enorme riqueza de detalhes. Observe alguns exemplos:

The image shows a musical score for the song 'Ne Me Quitte Pas' by Roland Dyens. The score is written on a single staff in treble clef. It features a complex rhythmic structure with various time signatures and performance instructions. Key elements include:

- A box labeled 'j' at the beginning, indicating a specific rhythmic or melodic element.
- Instructions such as 'rit. moltiss.' (ritardando moltissimo), 'Poco più mosso' (slightly faster), and 'rit. poco' (slightly ritardando).
- Dynamic markings including 'pp' (pianissimo), 'quasi niente' (almost nothing), and 'pp (eco)' (pianissimo with echo).
- Accents and slurs over various notes.
- Performance techniques like 'C.I. (breve)' and 'rit. poco' are indicated.
- The score includes a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4.

Figura 26: *Ne Me Quitte Pas* (*Chansons Francaises Volume 2* by Roland Dyens, p. 24). Fonte: Esquema gráfico realizado por Birch (2005, p. 34).

Na figura 26, temos o recorte de Birch (2005, p. 34) retirado do arranjo da canção *Ne Me Quitte Pas*, feito por Dyens. A autora diz, a respeito da seleção “j”, que “Dyens manipula deliberadamente o ritmo da melodia para capturar o *rubato* do cantor”. Este é um exemplo extremo de uma escrita complexa para representar uma ornamentação espontânea.

1

Borda

Bojo

2

Figura 29: Toque da zabumba - 1) Simples; 2) Ornamentado.

Simultaneamente, o triângulo repete uma sequência de semicolcheias em um registro mais agudo, como pode ser observado na figura 30:

1

2

Figura 30: Toque do triângulo.

Aqui as cabeças de notas em cruz representam o toque com a mão esquerda fechada (menos ressonância) e as cabeças de notas comuns a mão esquerda aberta (mais ressonância). Tanto no caso da zabumba, como no do triângulo há outras maneiras de tocar e variar os toques, mas esses esquemas seriam uma representação básica. Tratei, então, de encaixar as notas da harmonia e da melodia de forma a recriar esta textura no violão, como pode ser observado nas figuras 31 e 32.

1

Trinângulo

Borda

Bojo

2

$\text{♩} = 80$

Figura 31: 1) Textura completa (zabumba + triângulo) - 2) Textura no violão.

V (ornamentação)
Triângulo

III
Borda

I - V
Bojo

The image shows a musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Above the staff, a bracket labeled 'V (ornamentação) Triângulo' spans from the first measure to the third. Below the staff, a bracket labeled 'I - V Bojo' spans from the first measure to the second. On the right side of the staff, the Roman numeral 'III' is written above the word 'Borda'. The number '8' is written below the first measure.

Figura 32: Realização com os graus da harmonia empregados ao ritmo.

Em *Xote das Meninas Rhapsody*, o ritmo, bem como a forma geral da peça foram tratados por mim de forma mais fragmentada. Diferentemente do arranjo de *Lamento Sertanejo*, neste caso, decidi fazer a parte lírica mais “quadrada”, inclusive em função da sobreposição do tema de Gershwin e, em função disso, de uma textura muito mais polifônica. Começam aí as ambiguidades que fazem deste arranjo uma espécie de híbrido com a composição. Na figura 33, temos a partitura do início da peça, uma espécie de apresentação dos materiais:

Xote das Meninas Rhapsody

After Gonzaga & Gershwin Thiago Colombo

6ª = D 5ª = G ♩ = 70

The image shows a musical score for guitar in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score is divided into four systems of staves. The first system (measures 1-6) has a tempo marking of ♩ = 70. The second system (measures 7-10) continues the melody. The third system (measures 11-15) has a tempo marking of ♩ = 100. The fourth system (measures 16-20) has a tempo marking of ♩ = 70 and includes a repeat sign. The number '8' is written below the first measure of the first system. The number '7' is written below the first measure of the second system. The number '11' is written below the first measure of the third system. The number '16' is written below the first measure of the fourth system. The word 'rit' is written above the first measure of the fourth system.

Figura 33: *Xote das Meninas Rhapsody* - Compassos 1 a 20.

Em seguida, os temas de Gershwin e Gonzaga vão se cruzando e criando uma textura cada vez mais polifônica:

Figura 34: Xote das Meninas Rhapsody - Compassos 21 a 30.

Por fim, desembocam em uma nova textura, que podemos chamar de polifonia implícita, formada não pela sobreposição das notas, mas sim pela distância dos intervalos:

Figura 35: Xote das Meninas Rhapsody - Compassos 31 a 48.

A partir do compasso quarenta e oito, começa o refrão da canção de Luiz Gonzaga e a menção ao tema de Gershwin desaparece, ficando dela apenas o “sabor americanizado”, representado pelo *swing* característico das músicas com raízes no *blues* e na *Tin Pan Alley*. É

aqui que a questão do ritmo ganha maior importância no arranjo/composição.

Afinal, o que diferencia um xote de um *blues*, ou *foxtrot*, em termos exclusivamente rítmicos? O campo da agógica musical é, não raro, relacionado aos atributos místicos, transcendentais, do artista. Desde o uso do *rubato* na música de Chopin, até a “malemolência” no samba ou na rumba, existe uma discursividade que sugere que esse seria um elemento sonoro para além do racionalizável. Na minha opinião, isto configura uma crença falsa ou, no mínimo, limitada. É possível compreender e escrever qualquer ritmo complexo ou, até mesmo, impreciso. O que não se pode garantir é que o executante incorpore este *grove*, visto que isso demanda atributos corporais, sensoriais, que (esses sim) vão além das capacidades de uma suposta “razão pura”, ou possibilidade de verbalização.

Cabe, então, ao compositor/arranjador escolher, contrabalancear, supôr o que o leitor vai compreender, enfim, tomar decisões sobre o quão “preciso” deve ser na sua escrita. Particularmente, não gosto de partituras com excesso de informação. Isso é um critério bastante subjetivo, mas tento sempre optar pelo mais simples na hora de escrever. Porém, como escrever algo da forma mais simples sem reduzir as possibilidades do leitor de compreender o *swing* da música? Procurei, portanto, afinar o foco para encontrar os elementos que seriam fundamentais para dar ao instrumentista as diretrizes para corporificar o *swing*, sem que, para isso, tenha que tensionar seu próprio corpo na tentativa de decifrar uma matemática rítmica exacerbadamente difícil.

Respondendo à pergunta supraescrita, sobre o xote e o *blues* da forma mais simples possível, acredito que a diferença básica está na subdivisão possível e desejável do compasso em figuras de seis pulsações. Quero dizer que, enquanto o xote nordestino tem o seu “molejo” baseado na acentuação de contratempos dentro das divisões simples, o *blues* “suínga” através de pequenos deslocamentos no espaço temporal entre as notas, algo um pouco similar à *inègalité* da música barroca francesa. No *blues*, há sempre uma divisão tripla subentendida, onde uma pequena oscilação faz a diferença entre nota pontuada e tercina, ou sextina. Veja no esquema figura 36:

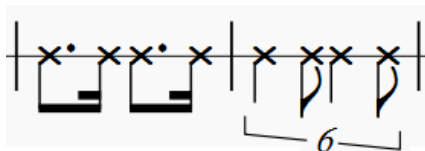


Figura 36: Figura rítmica e pequena oscilação.

A grosso modo, podemos supor que o *swing* mais característico do xote, para a mesma figura rítmica, seria dado, não pela agógica, mas sim pela acentuação, como na figura 37:

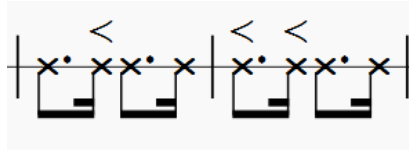


Figura 37: Possível acentuação característica do xote.

Partindo dessa premissa, escrevi a parte central de *Xote das Meninas Rhapsody* alternando os *groves* característicos do xote e do *blues*. Observe as figuras 38 e 39:



Figura 38: Compasso 52 - Variação com uso de sextinas e tercinas.



Figura 39: Compasso 50 - Divisões em colcheias pontuadas, colcheias, semicolcheias e fusas.

Nas figuras acima, temos uma ornamentação de um compasso repetido fazendo uso de agógicas diferentes. A partir do compasso 56, começa uma espécie de divertimento, onde somam-se mais figuras rítmicas.

The image shows a musical score for measures 55 to 64. It consists of four staves of music. Measure 55 features a triplet of eighth notes. Measure 58 has a sextuplet of eighth notes. Measure 60 contains several triplets of eighth notes and a sextuplet of eighth notes. Measure 62 shows sextuplets of eighth notes. The key signature is one sharp (F#).

Figura 40: Compassos 55 a 64. Uso de diferentes níveis de tercinas e sextinas.

A essa altura da peça, o ouvinte já está acostumado com a divisão composta, já sente o ritmo da música em divisões de três. Podemos dizer que ele está ouvindo algo vizinho a um *foxtrot*, ou algo semelhante, uma espécie de passo básico de sapateado americano.

The image shows a musical notation for a 12/8 time signature. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 12/8. The notation shows a sequence of notes grouped in threes, representing a triplet of eighth notes. The notes are: F#, G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D.

Figura 41: Divisão em grupos de três.

É aí que aparece mais um elemento de variação no compasso 56. Ironicamente, a escrita simples (divisões em dois) passa a ser o elemento de variação.

The image shows a musical notation for measure 56. It consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation shows a triplet of eighth notes. The notes are: F#, G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D.

Figura 42: Compasso 56: divisões em quatro.

No compasso 57, temos mais uma divisão que não havia aparecido e assim segue o que chamei “divertimento”, como uma espécie de clímax rítmico da peça, onde se alternam vários níveis distintos de divisões em três e dois.



Figura 43: Esquema com divisões rítmicas usadas entre os compassos 56 e 63.

O *Tempo Primo* é retomado a partir do compasso 77, mas incorporando mais um elemento de variação rítmica: o trêmulo de cinco notas:

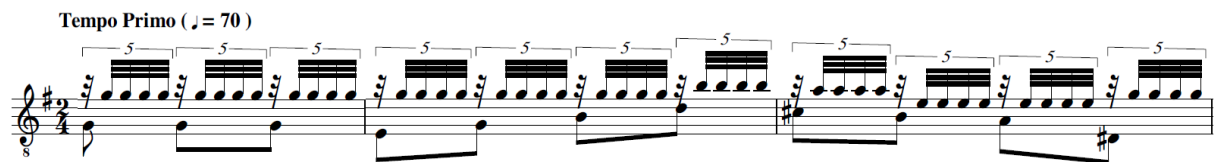


Figura 44: Compassos 77-79: trêmulo de cinco notas.

Na seção de harmônicos (compassos 85 e 86), retoma-se a divisão em colcheias do início da peça:

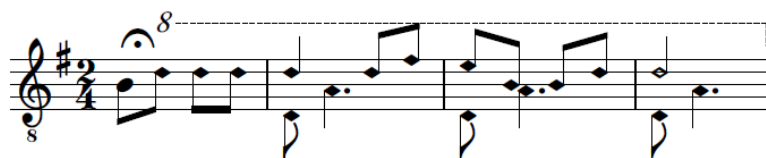


Figura 45: Compassos 85-86: seção em harmônicos retomando a rítmica inicial.

3. MUSICÓLOGO DE SI MESMO: ASPECTOS COMPOSICIONAIS EM *LATIN GUITAR CONNECTIONS*

A autoanálise sempre foi ferramenta indispensável no trabalho do artista e faz parte do conjunto de procedimentos que acompanham a história da arte desde seus primórdios. O artista sem autocrítica abre mão de um dos principais meios de qualificar sua obra: o de comparar-se aos pares e a si mesmo em diferentes momentos da sua caminhada. Cunhei, por primeira vez, a expressão “musicólogo de mim mesmo” quando provocado pelo interlocutor Leandro Maia, em entrevista anexa ao DVD *Latin Guitar Connections*⁵¹, de forma espontânea, por falta de expressão melhor, mas que, por fim, me pareceu o próprio resumo dos ideais da pesquisa artística. Fortalecer um olhar crítico do artista sobre seu próprio trabalho, e levar essa reflexão ao conhecimento público é o objetivo aqui. Fazer pesquisa *através* da arte é, em última análise, o ir e vir do músico e do musicólogo que habitam em mim, a constante transmutação, ou mudança de ponto de vista, entre a postura do criador e do crítico, do artista e do teórico.

O capítulo que aqui inicia ocupa o posto central deste trabalho. Nele, discorro sobre as motivações de cada composição que tomou parte no álbum LGC, bem como sobre seus aspectos estruturais e identitários. Está dividido a partir das características gerais de estilo das peças, que foram agrupadas nos subcapítulos, segundo suas referências de espaço-tempo. Tais divisões poderiam ser outras, segundo olhares diferentes do meu. Sendo assim, quero manifestar que o *musicólogo de si mesmo* não é detentor de verdades absolutas e, por consequência, não impede outros musicólogos de analisarem, catalogarem e exercerem sua crítica sobre tais peças.

3.1 BRASILIDADES MÚLTIPLAS

O uso do termo *Brasilidade* sempre foi e seguirá sendo arriscado. Pode-se dizer que é um termo complexo, usado exaustivamente a esmo, sem qualquer reflexão sobre. Desde meus primeiros esboços compositivos tenho a clara lembrança de me preocupar com o papel da

51 Doravante LGC.

identidade regional e/ou nacional na minha música, como uma espécie de responsabilidade por expressar qualquer tipo de apego, pertencimento, pelo lugar onde nasci e vivo. A primeira dificuldade sempre me pareceu definir qual é, precisamente, esse lugar.

Hoje, percebo que a exposição aos discursos sobre nação me levava/leva a isso. Entretanto, que discursos? As narrativas sobre uma identidade unificadora do Brasil ganharam especial força nos primórdios do século XX e alcançaram absoluta centralidade nos regimes ditatoriais que ocuparam a política do país ao longo do referido século, especialmente na chamada Era Vargas. O Estado Novo concentrou esforços na construção do sentido de pertencimento e centralidade (eixo), especialmente na cidade do Rio de Janeiro, então capital da República, centralidade essa que sobrevive e se fortalece até nossos dias. Ainda que os aspectos geográficos, em geral, não digam respeito, diretamente, aos cidadãos dos mais longínquos rincões brasileiros, esses se sentem filiados às efemérides do cotidiano de Copacabana ou do Morro do Alemão, seja pelas temáticas do samba ou pelas telenovelas. A cidade do Rio de Janeiro concentrou e segue concentrando o direito, ou o dever, de legitimar o que é ser brasileiro, por deter os grandes veículos de comunicação do país.

Então, ser brasileiro é parecer-se a um carioca? A resposta é complicada. Em certa medida sim, visto que estes usos e costumes propagados pelos grandes meios têm base no cotidiano da cidade. Por outro lado, o que é ser carioca, visto que tais usos e costumes estão, há muito, permeados por outros, oriundos das mais variadas partes do Brasil em decorrência das migrações? Enfim, a resposta sobre o que é ser brasileiro não foi dada por Darcy Ribeiro, Gilberto Freyre ou Sérgio Buarque de Holanda e, certamente, não será dada por mim. O que interessa, finalmente, neste trabalho, é atentar para as dicotomias e para a enorme complexidade que o assunto impõe.

Não quero e não devo, seja na minha atividade artística ou acadêmica, tratar de uma brasilidade verdadeira, até porque, há muito, não acredito que isso exista efetivamente. Acredito que o ideal de pertencimento comum a este grande território chamado Brasil seja melhor compreendido do ponto de vista dos regionalismos, da vasta e múltipla quantidade de manifestações de cada pequena parte deste complexo cultural. Então, o que é ser brasileiro, afinal? Hoje, me sinto contemplado na ideia de que, manifestando interesse pela riqueza cultural de todas as regiões do país e cumprindo com a missão de projetar e divulgar a cultura do meu bairro/cidade/estado, estou, de forma mais saudável e construtiva, sendo brasileiro.

O termo *Violão Brasileiro* tem se consolidado, cada vez mais, como definidor de um

estilo composicional e interpretativo. Sobre sua acepção, podemos considerar válida toda a argumentação acima exposta, já que segue os mesmos preceitos. Na sua genealogia, estão nomes como João Pernambuco, Garoto, Dilermando Reis, Raphael Rabello, Baden Powell, os mais recentes Marco Pereira, Paulo Bellinati, Ulisses Rocha e os ainda mais recentes Alessandro Penezzi, Rogério Caetano e Yamandú Costa. Pode-se considerar que essa seria a mais “pura” linhagem do violão brasileiro. Em uma leitura mais aberta, alguns agregam outras vertentes, avizinhando músicos de repertório mais “universalista”, caso de Fábio Zanon e Duo Assad, por exemplo. Espero, nas linhas a seguir, refletir sobre minha relação, ou filiação, a essa corrente ética/estética.

3.1.1 *Requiem For a MinC: um estudo-protesto*

Há muito, que as surpresas do dia a dia têm servido de inspiração no meu fazer musical. Mais do que simples inspiração, esses acontecimentos, às vezes banais, outras não, servem como indutores criativos, como motivo, como *impetus*. Muitas foram as vezes em que, ao tentar criar um cronograma de trabalho sobre uma determinada temática específica, me vi obrigado, subitamente, a versar sobre algum acontecimento surpreendente. E o ano de 2016 foi repleto de surpresas, especialmente no cenário político brasileiro. Basta dizer que, enquanto escrevo estas linhas a respeito de uma peça gerada como protesto contra o fechamento de uma importante instituição federal, lamento o fechamento de oito fundações estaduais de apoio à cultura e à pesquisa científica.

Nesse cenário, compus *Requiem for a MinC*. No oitavo dia do mês de maio de 2016, mais precisamente, quando anunciada a extinção do Ministério da Cultura (doravante MinC). O título faz alusão ao filme *Requiem for a Dream*. Uma semana mais tarde, o governo voltou atrás na decisão, por isso, a partitura carrega o subtítulo *In Memoria da morte e ressurreição do Ministério da Cultura*. A peça é um estudo de mão esquerda, por exigir um trabalho árduo de ligados, *tappings* e *glissandi*. Tem forma A-B-A, onde a parte A é rítmica, baseada em um misto de ritmos de origem nordestina, como o coco e o baião, sendo a parte B uma valsa brasileira, de caráter seresteiro. Os gêneros musicais empregados na construção da obra fazem alusão ao patrimônio brasileiro sobre o qual se responsabiliza o MinC, esse patrimônio folclórico, regionalista, bem como aqueles bens culturais de afirmação nacional, como a seresta, por exemplo.

3.1.1.1 O caráter de estudo

Ainda que o termo *estudo*, como título de uma partitura musical, tenha surgido nos primórdios do século XIX, foi algumas décadas depois que instituiu-se como um gênero artístico-musical, propriamente. Foi ao longo de todo o século referido que aquelas pequenas peças de cunho exclusivamente didático foram convertendo-se, pouco a pouco, em grandes obras de virtuosismo instrumental. Como explica Domingues Alves (2005, p. 10):

“A peça instrumental de cunho didático passou a ser chamada de “estudo” no início do século XIX. Destacam-se as coleções de estudos para piano de Cramer (1771-1858), Czerny (1791-1857) e Moscheles (1794-1870), como exemplos de peças didáticas. Entre os compositores violonistas com maior destaque na área pedagógica, pela qualidade musical de seus trabalhos, estão Matteo Carcassi (1792-1853), Mauro Giuliani (1781-1829), Dionísio Aguado (1784-1849) e Fernando Sor [1778-1839]⁵².” (DOMINGUES ALVES, 2005, p.10)

Em seguida, a autora fala dos Estudos de Concerto, uma evolução dos estudos em direção a um caráter mais espetacular:

“Os estudos assumem *status* de obra de concerto durante os séculos XIX e XX. Entre autores que dedicam Estudos de Concerto para o violão, destacam-se Villa-Lobos (1887-1959), que compôs Doze Estudos dedicados à Andrés Segovia, e Angelo Gilardino (1941), com sua série de Estudos de Dificuldade Transcendental.”(DOMINGUES ALVES, 2005, p.10)

Cabe, ainda, citar alguns grandes marcos do gênero na história da música, como é o caso dos Estudos *opus* 10 e 25, de Frédéric Chopin (1810-1849), e os Estudos Transcendentais, de Franz Liszt (1811-1886). Essas obras foram fundamentais na consolidação do estudo como música de concerto.

Até hoje, na minha carreira como músico, o contato com esse gênero se deu muito mais no âmbito da performance e da escuta do que naquele da composição. Antes de *Requiem For a MinC*, só havia composto uma pequena e despretensiosa peça dessa natureza, um pequeno estudo de trêmulo de cinco notas que nomeei Estudo N° 1 e que tem características muito mais próximas do estudo na sua acepção primordial, quase puramente didática. O caso de *Requiem For a MinC* é muito diferente, consistindo em um Estudo de Concerto propriamente dito, com duração aproximada de três minutos e meio.

Não obstante, o intuito de exigência técnica específica é evidenciado desde a curta introdução de oito compassos, onde aparecem três *tappings*⁵³, cobrindo uma, duas e três

⁵² Grifo meu.

⁵³ Usando apenas a mão esquerda, que “pisa” as cordas, produzindo as frequências específicas das notas desejadas.

cordas consecutivas, como pode ser observado na figura 46:

Requiem For a MinC (Estudo-Protesto)
In Memoria da morte e ressurreição do Ministério da Cultura

Thiago Colombo

♩ = 100 Solo MD

pp Solo MS

tapping p mf

7

(Slurs just left hand)

f

Figura 46: Início da peça Requiem For a MinC - Tappings em uma, duas e três cordas.

Todavia, é no nono compasso que começa o trabalho mais técnico de mão esquerda, realizando arpejos ascendentes e descendentes consecutivos, onde se somam ligados mecânicos e *tappings* que visam a reforçar, ao mesmo tempo, o caráter *legato* e acentuado. Observe a figura 47:

7

(Slurs just left hand)

11

15

19

f

Figura 47: Compassos 7 a 21 - Requiem For a MinC

Como se pode observar, as longas ligaduras indicam articulação. O objetivo aqui é a conquista de um *legato* que evidencie a harmonia, remetendo às antigas técnicas de escrita para instrumentos solistas, empregadas, por exemplo, por J. S. Bach. Contudo, no caso dessa peça, inserida em uma tradição musical brasileira, fortemente rítmica, as articulações devem remeter, também, a determinados padrões rítmicos. Optei por não indicar na partitura a digitação detalhada, como forma de dar maior liberdade ao intérprete, mas tratarei de mostrar, agora, minha forma de tocar esse trecho, minhas soluções técnicas para realizar esse desejado *legato* rítmico e acentuado.

Na figura 48, apresento a digitação usada por mim nos compassos 15 e 16:

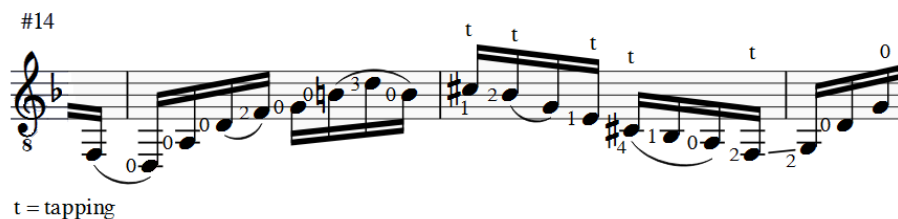


Figura 48: Compassos 15 e 16 - *Requiem For a MinC*

Nesses compassos, pode-se observar a incidência de ligados mecânicos entre duas e três notas, *tappings* e um glissando. Tais recursos são usados à exaustão na parte A da peça (compassos 1 a 69), caracterizando-a como um típico estudo de mão esquerda.

Possivelmente, o trecho de maior exigência técnica é o dos compassos 20-21, onde as mesmas técnicas são empregadas em movimento escalar e em tercinas. Observe na figura 49:

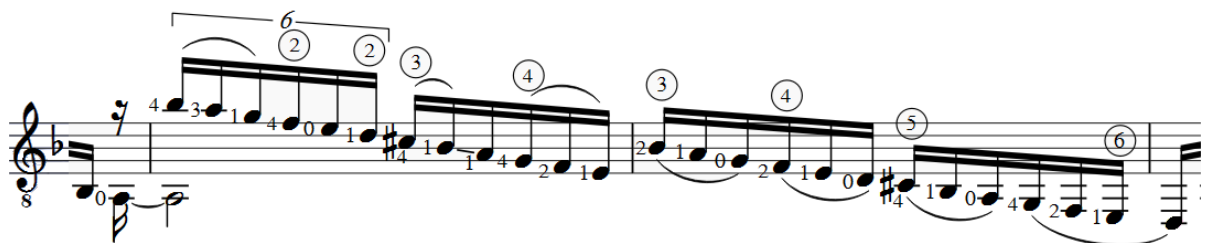


Figura 49: Compassos 20 e 21 - *Requiem For a MinC*

Aqui aparece, ainda, um outro elemento técnico-mecânico que é a *campanella*⁵⁴ (Figura 50). Ainda que represente uma dificuldade a mais em relação ao sincronismo entre as mãos, pode-se compreender como um curto momento de descanso para a mão esquerda.

⁵⁴ Notas que soam simultaneamente pelo uso de diferentes cordas.

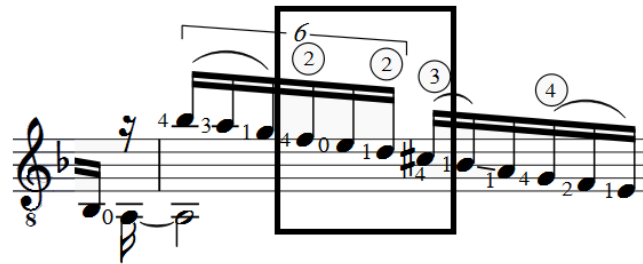


Figura 50: Campanella - Compasso 20 - Requiem For a MinC

3.1.1.2 Uma rítmica patrimonialista

Na música brasileira, assim como acontece em outros países da América Latina, a definição dos gêneros musicais está profundamente ligada, quase indissociável, à rítmica. Mais do que a macroforma, as características orquestrais (timbre), as características harmônicas, ou qualquer outro elemento estrutural, o ritmo é quem, geralmente, nomeia os estilos. Ainda que haja formas específicas, essas são a ele subordinadas. Por exemplo: no caso de um Samba-Enredo, que tem uma forma e características harmônicas e melódicas específicas, essas simplesmente definem uma especificidade dentro do gênero. Essa música segue sendo um samba, mas tipificado como Enredo.

Da mesma maneira, quando se observa um gênero como a *Chacarera* argentina, por exemplo, onde há uma maior rigidez formal (tradicionalmente A-B-A-B), o ritmo segue sendo protagonista. Basta dizer que uma *Chacarera* menos tradicional, onde se abre mão da forma, segue chamando-se *Chacarera*. Também, como no Samba, há variantes tradicionais, caso da *Chacarera Trunca*.

Pode-se dizer que os ritmos são o maior patrimônio musical da América Latina. É neles, em especial, que se expressa a riqueza étnica dessa região do globo. É possível compreender que, na disputa histórica de poderes, onde a cultura dos colonizadores sempre foi dominante, algumas brechas permitiram uma real inserção negra ou ameríndia. Na minha opinião, uma delas é o ritmo musical. Aliás, não seria uma analogia absurda dizer que o ritmo, dentro da história da música ocidental, sempre cumpriu o papel de “minoridade social”. Desde os tempos coloniais o ritmo foi um “produto de exportação”, basta observar os exemplos da Sarabanda, ou da Chacona, que se integraram à tradição europeia a partir do século XVI. É conhecida a relutância da coroa espanhola da época de Luis de Narváez (1526-1549) em

aceitar a “sensualidade” (palavra cunhada pelo então rei Carlos V⁵⁵) na rítmica musical. Tal relutância tem similar exemplo no Brasil do século XIX, onde pouco a pouco, impulsionado por um certo fetichismo étnico, o Lundu “copulou” com a modinha em uma típica cena de Casa Grande versos Senzala. É no ritmo que a relação perversa entre branco, negro e nativo tem sua mais perfeita representação sônica.

Quando falo de uma rítmica “patrimonialista” em *Requiem For a MinC* me refiro à busca de referências que fazem alusão a uma brasilidade utópica, tão cara ao projeto de país unificado que vingou durante o século XX. Falo, aqui, da construção das fundações estéticas de uma brasilidade “essencial”, buscada, principalmente, nos folclores das regiões Norte e Nordeste, conforme o modelo modernista proposto por Mário de Andrade e seus contemporâneos. O uso de tais modelos rítmicos no contexto da peça é bastante livre, não procurando um realismo enciclopédico e sim a verossimilhança, com vistas a representar musicalmente o que seria, na minha visão, a missão do Ministério da Cultura.

Esse mesmo uso de ritmos, ao mesmo tempo verossímil e livre, pode ser observado na música dos compositores do Erudito Brasileiro, como César Guerra-Peixe, Francisco Mignone e Radamés Gnattali e, ainda que não haja referência direta a obras suas, esses serviram de inspiração para a criação do Estudo-Requiem, bem como o modelo estético proposto pelo Movimento Armorial.

Veja, na figura 51, um esquema rítmico básico do ritmo do baião:



Figura 51: Esquema rítmico do Baião

Foi a partir desta rítmica sincopada que fui moldando o ritmo da peça. Observe uma variação da acentuação, através de uma expansão da clave, já nos primeiros compassos da peça na figura 52:

⁵⁵ Carlos I de Espanha e V do Sacro Império Romano-Germânico (1500-1558)

$\text{♩} = 100$ Solo MD
 Solo MS *pp* tapping *p*

Figura 52: Início de *Requiem For a MinC* - Ritmo complementar criado a partir da variação do baião.

Na figura 53, pode-se observar um esquema comparativo entre a acentuação básica do baião e a variação proposta nos compassos iniciais de *Requiem For a MinC*:

Figura 53: Clave de baião e variação

Não faltam exemplos similares de variações sobre as claves de ritmos folclóricos na literatura do violão. Veja, na figura 54, um caso semelhante na introdução do Estudo N° 5, de Radamés Gnattali:

10

para Sergio Abreu

V

Allegretto ($\text{♩} = 96$) RADAMÉS GNATTALI

Tuning * XII-----7 V Percussion **

mf p

Figura 54: Estudo N° 5, de Radamés Gnattali - Introdução

Aqui, os procedimentos usados são bastante semelhantes, seja no uso alternado da percussão no tampo do instrumento e a ressonância das cordas soltas, seja no uso do ritmo sincopado com variações.

A partir do compasso 9, onde começam os arpejos, as variações de acentuação passam a ser mais complexas, obedecendo às características impostas pelos ligados e *tappings*. Nesse momento, acontece um distanciamento maior da nossa referência de baião. Observe, na figura 55, os compassos 15 a 18 da peça:



Figura 55: *Requiem For a MinC* - compassos 15 a 18

Agora, na figura 56, veja um esquema demonstrativo da acentuação resultante dos ligados e *tappings* no mesmo trecho:



Figura 56: *Esquema das acentuações - Compassos 15 a 18 - Requiem For a MinC*

Tais quebras de acentuação, como em uma espécie de divertimento a partir da acentuação proposta na introdução, são típicas de vários gêneros de dança ou repente nordestinos. Certamente, o Coco e a Embolada⁵⁶ foram a referência que tive ao compor esse trecho, que considero o cerne da obra. O pandeiro é o instrumento acompanhador de ambos e nele são operadas tais acentuações, sempre em relação improvisativa com as articulações do texto verbal e da dança.

Voltando à literatura do violão brasileiro, apresento, na figura 57, um pequeno trecho do Estudo N° 9, de Francisco Mignone, onde o compositor faz uso parecido do ritmo e das acentuações:

⁵⁶ Ver Cascudo (1979).

Figura 57: Estudo Nº 9, de Francisco Mignone - Compassos 41 a 49

Do ponto de vista do ritmo, a parte B pode ser considerada bem mais simples. É uma Valsa Brasileira, que, como já esclarece o nome, é uma estilização regional desse ritmo presente em tantas culturas ao redor do mundo. A Valsa Brasileira é tradicionalmente lenta e melancólica. Ainda que não haja grandes arroubos criativos nesta parte da peça, acredito que sua existência é bem justificada, tanto pela coesão em relação à curva dramática da peça, como por apresentar um afeto nostálgico, também presente no momento de sua criação.

69 $\text{♩} = 70$
Tambora
mp

76
p.

82
p.

88
2.
6
fff
3

Figura 58: Requiem For a MinC - Parte B - Compassos 69 a 93.

3.1.2 O mais nacionalista dos ritmos brasileiros em Pro Santinho

Os escritos sobre o Samba são tantos e tão ricos que arrisco dizer que já se bastam. Seja em teses de duzentas páginas ou em estrofes emblemáticas como aquela do poetinha Vinícius de Moraes⁵⁷, seja nos prefácios de discos, artigos jornalísticos, nos grafites das paredes, ou em qualquer espaço em branco que se apresente, não só o samba, como os discursos e metadiscursos do/sobre ele estão muito presentes. O Samba está por todos os lados! Então, que contribuição posso trazer a esse respeito? Proponho-me, aqui, a escrever sobre a minha relação, pessoal e intransponível com essa música e sobre como isso resultou na peça *Pro Santinho*.

⁵⁷ “Porque o samba nasceu lá na Bahia/E se hoje ele é branco na poesia/Se hoje ele é branco na poesia/Ele é negro demais no coração” (Samba da Benção)

Pro Santinho é a minha primeira composição de adulto. Data de 2007, ano que representou uma guinada na minha vida de músico, a minha reaproximação com os espaços de produção da chamada Música Popular e, como consequência disso, minha retomada das funções de arranjador e compositor. É, nesse contexto, que ela nasce, mais precisamente num fim/início de ano, na Praia do Santinho, em Santa Catarina. Nesse período, minha atividade como concertista de violão clássico passou a dividir espaço com um estudo mais sistemático de harmonia e improvisação, direcionado para o jazz (improvisação nos modos, harmonização por empilhamento de dissonâncias e análise de fraseado dos mestres do gênero). Tal período viria a culminar, dois anos mais tarde, no lançamento do álbum *Trezegraus*, do grupo homônimo, formado por mim, James Liberato (guitarra), Ana Paula Freire (contrabaixo) e Luiz Jakka (percussão). A primeira gravação de *Pro Santinho* está nesse disco, em um arranjo que mistura a Salsa e o Samba em um ambiente camerístico. Alguns anos mais tarde (2013), a peça foi publicada, como fonograma e partitura, pelo Projeto Novas, através do selo francês *NoMadMusic*. Nessa versão, a obra foi gravada em violão solo, sua formação original.

Não sei dizer se fazer Samba representou, em algum momento, uma vontade para mim. Mais do que isso, sempre tive um senso de obrigação para com o gênero, uma sensação de compromisso com uma brasilidade que só o Samba é capaz de aglutinar. A exposição a esse ritmo é parte da vida de quase todo brasileiro, é a mais celebrada imagem musical de um estereótipo que se confunde com um etos, ou vice-versa. Quando lembro da minha segunda composição para violão solo, dos idos de 1995, eu, então, com 14 anos, a qual intitulei *Prelúdio N° 1*, tenho a recordação clara da vontade de “ser brasileiro sem deixar de ser gaúcho”, uma estranha “dicotomia” entre o regional e o nacional, que deve acompanhar muitos outros que, como eu, nasceram em pequenas cidades de regiões descentralizadas da nação.

3.1.2.1 No contexto do *Brazilian Jazz*

A peça *Pro Santinho* foi composta, basicamente, com o uso de harmonias e fraseados típicos do jazz aplicados ao Samba, um estilo há muito praticado dentro e fora do Brasil, ao mesmo tempo precursor e descendente da Bossa Nova e conhecido, genericamente, como *Brazilian Jazz*. Digo precursor e descendente porque o termo Bossa Nova, antes de denominar um gênero específico de música, era uma gíria bastante utilizada nos meados do século

passado, designando coisas modernizadas, ou que se propunham a tanto. O termo Samba Bossa Nova já era utilizado antes da consolidação do *labe* conhecido até hoje, sendo aplicado a músicas que faziam o movimento de assimilação do jazz pela música popular brasileira. Um exemplo disso é o primeiro movimento da obra *Brasiliana N° 13*, de Radamés Gnattali, que aparece na figura 59:

The image shows a page of a musical score. At the top right, there is a library stamp from USP with the number 10533. Below it is a stamp that reads 'OUVRAGE PROTÉGÉ PHOTOGRAPHÉ ET REPRODUIT'. The main title is 'BRASILIANA N° 13' in large letters, with 'à Turibio SANTOS' above it and 'pour Guitare' below it. The composer's name 'RADAMES GNATTALI' and 'Rio 1962' are on the right. The arranger's name 'doigté par Turibio SANTOS' is on the left. The piece is titled 'I. SAMBA BOSSA-NOVA'. The music is written on two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the bass line. The tempo is marked '♩ = 92' and the dynamic is 'mf'. There are various musical notations including chords, accidentals, and fingerings.

Figura 59: *Brasiliana N° 13*, de Radamés Gnattali - 1° Movimento - Samba Bossa-Nova

Mesmo sendo uma obra tardia de Gnattali, muito posterior ao advento da Bossa Nova, a terminologia utilizada no título se refere ao termo na sua acepção antiga. Hoje também pode-se dizer que o termo *Brazilian Jazz* está fora de moda, visto que as hibridizações entre a música popular brasileira e o jazz se inseriram definitivamente e a ponto de serem reconhecidas como simplesmente brasileiras. O que chamamos de MPB está amplamente atravessado por essa fusão.

Pro Santinho se desenvolve a partir de um curto motivo, bastante simples e típico da música brasileira, em semicolcheias que, articuladas de forma irregular, dão o caráter “swingado” tão caro ao Samba. Observe a figura 60:



Figura 60: *Pro Santinho* - Compasso 20 - Motivo

O tipo de uso das ligaduras nesse motivo é bem típico do jeito de tocar do Choro e do Samba. Elas aparecem em lugares que podem ser considerados óbvios, porque facilitam a tocabilidade das notas, mas são responsáveis também, e principalmente pela quebra da acentuação hierárquica do compasso de 2/4. Veja, na figura 61, um esquema comparativo entre a acentuação hierárquica do compasso e a quebra promovida pelas ligaduras:



Figura 61: *Pro Santinho* - Esquema das acentuações no motivo - Compasso 20

A harmonia aplicada a esse motivo também é típica da música brasileira e do jazz, tendo inúmeros exemplos de seu uso, porém, no caso específico dessa peça, foi diretamente inspirada em *A Night in Tunisia*, de Dizzy Gillespie. É um encadeamento de dois acordes, o primeiro formado sobre o semitom acima do centro tonal e o segundo, a tônica, em uma rápida sucessão de tensão e repouso, no caso de *Pro Santinho*, os acordes de Bb7M e Am9. A melodia é formada pelo simples arpejar do acorde de Bb7M, resolvendo na nota lá.

Partindo do motivo, a melodia foi sendo construída também no modelo de Gillespie, alternando motivo e acompanhamento em ritmo de Samba e repetindo por três vezes, com pequenas variações, finalizando a semi-frase e, posteriormente, a frase inteira. Veja na figura 62:

○ Pequenas variações de notas
 □ Resolução das frases

Figura 62: Pro Santinho - Construção da parte A

A parte B é uma melodia acompanhada, de construção livre e bem contrastante em relação à parte A. Nela, a melodia é feita de notas mais longas e as mudanças de acordes se dão por compasso, basicamente na metade da velocidade da parte anterior, como mostra a figura 63:

35 *mp* Dm7/9 G7/+11 Dm7/9 G7/+11 C7M/+5

Figura 63: Pro Santinho - Início da Parte B - Cifrado

Também não há, nesta parte, qualquer compromisso com o motivo principal da peça e o interesse se desloca do ritmo e acentuação para a harmonia. Pouco a pouco, ela vai se distanciando da tonalidade inicial em direção a outros centros tonais. A figura 64 apresenta as modulações da parte B:

Compasso 40 - Dó maior Compasso 43 - Lá maior Compasso 50 - Mi menor

Compasso 56 - Si bemol maior Compasso 60 - Si bemol menor

The image shows five musical staves. The first three are labeled 'Compasso 40 - Dó maior', 'Compasso 43 - Lá maior', and 'Compasso 50 - Mi menor'. The last two are labeled 'Compasso 56 - Si bemol maior' and 'Compasso 60 - Si bemol menor'. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp for D major, two sharps for A major, one sharp for E minor, and two flats for Bb major and Bb minor), and various rhythmic values. A 'cresc.' marking is present under measure 43.

Figura 64: Pro Santinho - Modulações - Parte B

A parte C obedece às mesmas premissas de contraste que a parte A. Isso pode ser explicado em função da forma original da peça, um Rondó. Nesse caso, a variedade deve se dar sempre em relação à parte A, já que ela sempre se repete. O que diferencia a parte C da parte B é um ímpeto virtuosístico maior, com aparecimento de escalas e arpejos rápidos na ornamentação (figura 65).

The image shows musical notation for measures 80 to 97. It consists of four staves. The first staff shows measure 80. The second staff shows measures 81-85, with a '6' marking above measure 84. The third staff shows measures 86-90, with '3' and '6' markings above measures 86 and 87 respectively. The fourth staff shows measures 91-97, with a '3' marking above measure 91. The notation includes treble clefs, key signatures (one sharp for D major, two sharps for A major, one sharp for E minor, and two flats for Bb major and Bb minor), and various rhythmic values, including triplets and sixteenth notes.

Figura 65: Pro Santinho - Parte C - Compassos 80 a 97

Introdução e Coda nasceram da ornamentação do motivo principal ou, mais precisamente, de um recorte dele. Observe a figura 66:

Motivo (C. 20)

Fragmento do Motivo (C. 1)

Figura 66: Motivo e fragmento usado na introdução - Pro Santinho

Na introdução e Coda, assim como na parte A, o fragmento motivico é repetido em três oitavas diferentes, com pequenas variações, entremeadado por um acompanhamento “imitando um cavaquinho” e expandido na terceira aparição, como mostra a figura 67:

♩ = 110

to imitate a "cavaquinho" swing (l.h.)

harm. XII

mf

harm. VII

8

harm. VII

14

f

6

Figura 67: Pro Santinho - Introdução

A conclusão da Coda é uma curta e veloz resolução em campanelas, com a intenção de surpreender o ouvinte com algo inesperado: o abandono completo da quadratura. Veja na figura 68:

Figura 68: *Pro Santinho - Coda e Codeta*

3.1.2.2 Diferentes formas, conteúdo semelhante

No histórico de uma década de *Pro Santinho*, há vários usos diferentes da forma, como é tradição nas músicas ligadas ao Jazz. Essa tradição advém do processo típico de criação e recriação sobre um tema. É comum entre os músicos dessa linhagem referirem-se à peça, ou à obra, com o uso da palavra tema, ou seja, neste caso, semelhante ao de muitos compositores do período barroco, a partitura contém apenas uma referência genérica à melodia e aos acordes que a acompanham, podendo ser rearmozada constantemente e a melodia ornamentada. A macroforma também é tratada de maneira muito livre e, dependendo de fatores diversos, como o comportamento do público, o tamanho da sala, a vontade de improvisar mais ou menos, entre tantos outros, pode ser ampliada, diminuída, invertida ou, até mesmo, ter uma parte ocultada ou uma nova parte somada.

Mesmo não sendo precisamente esse o caso de *Pro Santinho*, cuja partitura traz consigo um nível grande de realização (sobreposição idiomática da harmonia com a melodia e

até pequenos contrapontos), essa peça sempre passou por diferentes procedimentos para se adaptar melhor às diferentes situações onde foi praticada. Sua primeira gravação (2009), por exemplo, não tem a introdução e, tampouco, a Coda que aparece na partitura. Toda a estrutura violonística da parte A, por exemplo, foi desmontada, ficando o violão com a função de acompanhamento (em ritmo de Salsa), enquanto a guitarra elétrica era responsável pela melodia. As mudanças encontradas nessa gravação são facilmente explicadas pela condição camerística, mas muitas foram as mudanças pelas quais passou a peça no contexto do violão solo.

Quando compus a peça, em 2007, criei, primeiramente, três partes contrastantes, considerando uma forma em rondó. Provavelmente dei por “encerrada” a composição quando tinha as três partes, e pensava apresentá-las em forma A-B-A-C-A, com uma duração aproximada de 2'30". Toquei assim algumas vezes em público e, por opiniões de ouvintes, passei a repetir a parte B, considerada por eles a mais interessante, talvez por ser a mais melódica. Então, passei a apresentá-la em forma A-B-A-C-A-B-A. Criei uma introdução que tocava de maneira diferente a cada performance, de caráter bem improvisativo, fazendo o mesmo com a Coda. Aos poucos, fui solidificando, repetindo os improvisos que davam mais certo na minha opinião. Em 2011, escrevi a peça e acabei criando uma introdução mais elaborada, bem como uma Coda derivada da introdução, resultando na forma Introdução-A-B-A-C-A-B-A-Coda. Essa foi a partitura publicada em 2013. Na mesma publicação de 2013, partitura e fonograma não estão completamente de acordo. Isso ocorreu porque a partitura foi escrita em 2011 e decidi não mudá-la, por considerar aquela forma tão legítima quanto a que eu praticava em 2013. Diferentemente da partitura, a introdução da gravação de 2013 é a seguinte (Figura 69):

Figura 69: Pro Santinho - Introdução gravada no projeto Novas 2

No fonograma produzido para o LGC fiz a introdução tal qual a partitura de 2013.

Outra diferença está na parte C, onde a partitura aparece ornamentada conforme a minha maneira de tocar em 2010-2011. Depois de 2012, passei a tocar de uma maneira menos ornamentada, conforme havia sido concebida em 2007. Veja as duas formas na figura 70:

Figura 70: Pro Santinho - Compassos 82 e 83

A Coda gravada em LGC é um alongamento da coda encontrada na partitura, como se

pode observar na figura 71:

Figura 71: Pro Santinho - Codeta - Versão da partitura e versão gravada em LGC

3.1.3 Uma visão de Porto Alegre em Noturno (*After Nei Lisboa's Pra te Lembrar*)

Qual o rol das cidades na constituição identitária do músico? Cantar as cidades é bastante comum no gênero Canção, onde um subgênero dos mais reverenciados é, justamente, a Canção Urbana. Nela, são apresentadas as mazelas das zonas pobres das urbes, o glamour das zonas ricas, as efemérides típicas do *modus vivendi* dos cidadãos, seus casos amorosos, sua relação com as ruas, com os bares, entre tantos outros marcadores sociais da vida cidadina. Porém, como isso se manifesta na música instrumental? Que elementos “puramente” musicais a cidade nos oferece como matéria-prima, além dos sons concretos das sirenes, buzinas, carburadores, entre outros não reproduzíveis por instrumentos tradicionais como o violão?

Se, por um lado, as imagens sonoras urbanas entram, deliberadamente, como conceito, na música instrumental só no século XX (a exemplo da proposta de Dvořák na sua Sinfonia do Novo Mundo, ou do estilo piazzollano do Tango Novo ou, ainda, em *City Life*, de Steve Reich), o uso das canções, urbanas ou não, como material básico para a produção de música instrumental, datam da origem desse tipo de música no Mundo Ocidental, no século XVI⁵⁸. Pode-se dizer que as variações sobre temas originalmente vocais são o primeiro gênero

⁵⁸ Mais uma vez, me refiro às origens da prática deliberada desse tipo de música.

instrumental da história da música de tradição escrita.

No repertório canônico do violão, os temas variados ocupam papel protagonista desde a música para os instrumentos precursores, como o Alaúde, a *Vihuela* e a Guitarra Barroca (caso de Francesco Canova da Milano [1497-1543], Luis de Milán [1500-1561], Luis de Narváez [1526-1549], John Dowland [1563-1626], entre outros) e constituem obras seminais dos séculos posteriores, como no caso das Rossinianas, de Mauro Giuliani (1781-1829), dos tantos temas variados de Fernando Sor (1778-1839) e de algumas das obras-primas do violão moderno, como as *Variações e Fuga sobre Folias de Espanha*, de Manuel Ponce (1882-1948), e o *Nocturnal (after John Dowland)*, Op. 70, de Benjamin Britten (1913-1976).

Noturno é minha homenagem à cidade que me recebeu no início da idade adulta, aos 17 anos, onde me fiz músico profissional, me formei, produzi meu primeiro disco e para onde voltei, no final de 2015, como quem volta “pra casa”. Porto Alegre não me parece uma cidade deslumbrante, nem propriamente acolhedora, nem, tampouco, artisticamente inspiradora. Diferentemente de cidades como Buenos Aires, Rio de Janeiro, Salvador ou, até mesmo, lugares menores como Petrolina (PE) ou Alegrete (RS), Porto Alegre carece de celebração, de uma mitologia própria. No entanto, é dessa carência, na minha opinião, que se constrói a identidade porto-alegrense, uma cidade no ponto central de tensão de uma borracha esticada entre o centro do Brasil e o centro da Argentina, que geralmente ignora essa condição e procura, com maior ou menor sucesso, uma identificação redentora nos mais longínquos rincões, seja em Liverpool, Seattle ou Tibete. Contudo, no correr das várias etapas da vida, percebo, cada vez mais, que essa é a minha cidade.

3.1.3.1 Entre “LisPOA” e Britten, passando pelos Beatles e alguns outros “lugares”


Foi em novembro de 2015, dirigindo entre a Zona Sul e o Centro de Porto Alegre, que escutei, pelas ondas da rádio FM Cultura (107.7), a canção *Pra te Lembrar* (2003), de Nei Lisboa. Certamente, essa audição casual foi um marco de retorno à cidade, visto que seria muito difícil o mesmo acaso acontecer em outras localidades do país e do mundo. Nei Lisboa é um artista local na mais ampla concepção do termo, sua música é vista como um forte marcador social, associado, mais especificamente, com o cotidiano do bairro Bom Fim,

espécie de eixo da contracultura da cidade e do estado. Ouvir essa música naquele contexto foi como ver a Usina do Gasômetro, ou qualquer outra paisagem característica, recentemente chegado e, portanto, com um estranho olhar de turista e nativo ao mesmo tempo. A música de Nei Lisboa nunca foi algo especialmente marcante na minha história, sempre a conheci por outros, ocasionalmente. Nunca tive um disco seu sequer, mas essa escuta me mostrou algo comum nas narrativas de retorno à lugares de outrora: a visão de algo que antes era cotidiano a ponto de tornar-se invisível e acaba por tornar-se visível e espetacular quando deixa de ser cotidiano, ordinário.

Foi assim que a canção ficou plasmada na memória e comecei a tateá-la no violão. Comecei sobrepondo a melodia e a harmonia, sem consultar gravação, apenas baseado na lembrança. Logo resolvi baixar a melodia de oitava na repetição, como forma de criar variedade. Observe a figura 72:

Tema (♩ = 60)

Melodia na linha mais aguda



Melodia na linha intermediária




Figura 72: Melodia em tessituras diferentes - Noturno

Não consegui ver um grande arranjo em potencial, a canção simples não dava margem a arroubos de criatividade instrumental, tudo parecia “estragá-la”. A verdade é que ela se bastava, não precisava de ornamentos. Sendo assim, percebi que não era possível fazer um belo arranjo para violão e, na falta da possibilidade de fazer pequenos aprimoramentos, resolvi fazer grandes mudanças. A ideia de arranjo morria nesse momento para dar lugar à composição. Comecei, então, a criar uma série de variações sobre o tema.

3.1.3.2 Variações de afeto

A ideia de criar variações sobre o tema de *Pra te Lembrar*, para além do costumes intuitivo de explorar as possibilidades instrumentais e composicionais, visava explorar as possibilidades de variações de sentido do tema. Uma canção, simples melodia acompanhada, carrega em si um potencial enorme de sentidos. Minha proposta era “cavar” esses sentidos de dentro da canção e expressá-los por via das variações. Comecei pelo mais inusitado, talvez, compondo uma variação de caráter alegre e imitativo, mantendo a tonalidade maior e acelerando o ritmo. Veja na figura 73:



Figura 73: Noturno - Início da segunda variação

Sem que eu fizesse esforço, o estilo da variação foi se assemelhando a algo que remetia aos compositores ingleses da geração de William Walton (1902-1983), Lennox Berkeley (1903-1989), Michael Tippett (1905-1998) e Benjamin Britten (1913-1976). É possível que esse reconhecimento por semelhança se dê pela relação de mediantes cromáticas entre o primeiro e o segundo acorde, relação essa facilmente encontrável na música inglesa, seja em Beatles ou em qualquer dos compositores supracitados. Também pode ser pela própria situação do acorde com quarta suspensa, também tão típico da tradição inglesa desde tempos muito mais remotos. O fato é que percebi que essa seria a base de todas as variações: o jogo entre tônica e mediantes cromáticas com quarta suspensa. Tais elementos são tão tradicionais na música inglesa que é possível encontrá-los em situações absolutamente discrepantes em termos de época e estilo. Entendi, dessa forma, porque as variações iam naturalmente por esse caminho, visto a profunda influência que um compositor como Nei Lisboa recebera de artistas ingleses e americanos da música Pop e Rock.

Outro elemento característico dessa variação é o jogo entre acordes acentuados nos graves em contraposição aos acentos da melodia, também muito comum na música inglesa. Observe, na figura 74, um paralelo entre compassos dessa variação e compassos da *Bagatelle I*, de William Walton, e do *Theme and Variations Op. 77*, de Lennox Berkeley:

Bagatelle I (Walton) - C. 5-6

Theme and Variations (Berkeley) - C. 6-7

Noturno (Colombo) - C. 21-24

Figura 74: Quadro comparativo entre compositores - Noturno

Na figura 75, apresento a variação completa assinalando esses traços característicos:

Varição II ($\text{♩} = 100$)

15

18

21

25

28

31

- Textura imitativa e desenvolvimento motivico
- Arpejos de acordes com 4ª suspensa
- Acordes graves acentuados

Figura 75: Nocturno - Variação II

A segunda variação que me veio em mente foi a que mais mantinha relação direta com o tema, quase restrita à mudança de modo (maior para menor), conservando o caráter de “balada” lenta. Observe na figura 76:

Varição III ($\text{♩} = 60$ "swinging")

31

34

Golpe sobre a 6ª corda (som de "qx")

Figura 76: Nocturno - Início da variação III

Assim como no arranjo do tema, fiz uso do ruído da sexta corda contra os trastes, uma técnica bem típica do jeito de tocar da música Pop em geral, como mostra a figura 77:

The image displays three staves of musical notation for 'Noturno - Variação III'. The first staff begins at measure 36, the second at measure 38, and the third at measure 41. The notation includes various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes, triplets, and rests. The bottom staff features a 'rit.' (ritardando) marking and concludes with a double bar line.

Figura 77: Noturno - Variação III

Todas as notas Sol escritas no terceiro espaço inferior do pentagrama e grafadas como percussão representam tal técnica. A rearmonização é bastante simples, apenas adaptando-se ao ambiente menor. Além disso, há pequenas alterações e deslocamentos nas frases. Veja, nas figuras 78 e 79, um esquema comparativo entre compassos do tema e suas pequenas alterações nessa variação:

Inciso 1

Inciso 2

Tema (♩ = 60)

Inciso 1

Imitação

Inciso 1 variado

Variação III (♩ = 60 "swinging")

Figura 78: Noturno - Variação III - Pequenas variações da frase

Tema

Variação III

36

Figura 79: Noturno - Variação III - Deslocamento motivico

Seguindo em modo menor e no caráter remetendo ao Pop/*New Age*, desenvolvi uma variação com divisão rítmica em cinco, alternando harmônicos naturais e cordas soltas e abusando dos recursos violonísticos mais óbvios, criando um ambiente “místico”, “onírico”, através do velho recurso das várias cordas soando ao mesmo tempo. Aqui, transparece, finalmente, uma grande influência da qual não me liberto tão facilmente: a fase neoromântica⁵⁹ de Leo Brouwer. A variação se estrutura pela contraposição de dois elementos que disputam espaço. Enquanto um ganha território, o outro perde, no tradicional jogo dialético, mas aplicado em um contexto quase minimalista. Na figura 80, observa-se a disputa entre um

⁵⁹ Para muitos, entre eles o próprio compositor, o estilo composicional de Leo Brouwer tem uma clara divisão de fase no início dos anos 1980, usualmente chamada neoromântica.

sujeito protagonista (1), que começa em vantagem na disputa por espaço, e um sujeito antagonista (2), que, aos poucos, vai conquistando o espaço do primeiro.

Varição IV (♩ = 180 preciso)

44

50

56

61

Sujeito 1

Sujeito 2

Sujeito 1

Sujeito 2

Sujeito 1

Sujeito 2

Sujeito 2

Sujeito 1

Figura 80: Noturno - Varição IV - Disputa entre sujeitos

Como em tantos outros dramas, musicais ou não, o sujeito protagonista perde a disputa por território, mas segue na trama, ao passo que seu concorrente desaparece, temporariamente, para dar lugar a um segundo inimigo. O segundo antagonista (sujeito 3) é um arpejo com todas as notas acentuadas, forte e “áspero”. Acompanhe, na figura 81, a disputa entre sujeito 1 e sujeito 3:

61

66

70

75

sujeito 1

sujeito 3

Golpe sobre as cordas na XII casa, produzindo harmônicos + percussão

Figura 81: Noturno - Variação IV - Disputa entre sujeito 1 e sujeito 3

Embora o protagonista pareça derrotado, mais uma vez, é ele que segue vivo para a coda, onde, novamente, é derrotado pelo sujeito 2:

75

82

88

sujeito 1

sujeito 2

Variação V (♩ = 80 Molto Legato)

Golpe sobre as cordas na XII casa, produzindo harmônicos + percussão

Figura 82: Noturno - Variação IV - segunda disputa entre sujeitos 1 e 2

Nesse ponto do processo composicional, eu já podia elencar algumas certezas sobre a obra: 1) tratava-se de um tema com variações; 2) remetia, mais ou menos diretamente, a um estilo inglês genérico, fazendo lembrar, naturalmente, o *Nocturnal Op. 70*, de Benjamin Britten e; 3) existia um potencial de criar mais variações, almejando uma peça de duração estimada entre oito e dez minutos. Por outro lado, já havia uma grande dúvida: fazer ou não uma menção direta à obra de Britten, uma homenagem ao compositor, colocando o tema no final das variações, tal qual acontece no *Nocturnal*. Comecei, então, a ensaiar o que seria uma possível variação I, com caráter de abertura, num clima muito semelhante ao da peça de Britten. A tentativa me pareceu bem sucedida, e decidi que essa seria, então, a variação número um, como uma introdução lúgubre e misteriosa à peça. Na figura 83, observe o quadro comparativo entre as variações 1 das duas obras:

Variação I (Molto Libero)

Noturno (T. Colombo)

I Meditativo

Nocturnal (B. Britten)

Figura 83: Noturno - Variação I - Quadro comparativo com a obra *Nocturnal*, de B. Britten.

Nessa variação, o que aproxima os estilos e resulta no caráter “misterioso” é, principalmente, o jogo de mutação dos modos, seja na ambiguidade entre modos maior e menor, ou, propriamente, na livre subsequência entre modos gregorianos ou outras escalas (tons inteiros, diminuta, escalas “exóticas”). O mistério acontece, justamente, porque o compositor não dá indícios claros da nota que está por vir, tudo isso, em um ritmo lento e *molto libero*, como consta nas duas partituras. Observe, na figura 84, essa alternância que

acontece desde os primeiros compassos:

The image displays two musical staves. The top staff, titled 'Variação I (Molto Libero)' by T. Colombo, shows a melodic line in 7/8 time. It starts with a circled note labeled 'Mi Maior', followed by another circled note labeled 'Lídio'. A circled note is labeled 'Frígio'. A circled note is labeled 'Tonicização Lá Maior'. The staff includes the instruction 'Lascia suonare tutto' and a '3' indicating a triplet. The bottom staff, titled 'I Meditativo' by B. Britten, shows a melodic line in 6/8 time. It starts with a circled note labeled 'Lá Menor', followed by a circled note labeled 'Mixolídio'. A circled note is labeled 'Tonicização Si Maior'. A circled note is labeled 'Sensível (Dó#)'. The staff includes the instruction 'pp molto liberamente'.

Figura 84: Modulações - Variações I de Noturno e Nocturnal.

Considerando bem sucedida a tentativa de uma introdução que justificasse a homenagem a Britten e à sua obra, levei adiante a ideia da menção direta à mesma. Ficava, então, determinado que o tema viria ao fim das variações e que a variação I iniciaria a obra. Segui criando novas variações sem pensar precisamente em que ordem estariam na peça, mas sempre comparando-as entre si para ter um bom equilíbrio entre unidade e variedade. Também já tinha a consciência de que, entre as variações já existentes, havia interdependência entre algumas e independência com relação a outras. Naquele momento, eu já podia ter um resultado parcial comparativo entre ordem de composição e ordem temporária dentro da peça, tal qual mostra o esquema a seguir:

Ordem de composição: I; II (“swinging”); III (preciso); IV (Molto Libero).


Ordem temporária da peça: I (Molto Libero), II; III (“swinging”); IV (preciso).

A supracitada ordem temporária obedece a uma lógica estrutural, onde se valoriza o contraste entre a variação introdutória (*Molto Libero*) e a subsequente, que, por sua vez, também contrasta com a terceira (“*swinging*”). Já entre a terceira e a quarta (*preciso*), há uma sucessão sutil, “natural”, sem grandes contrastes, como se uma variação “saísse” da outra.


Minha percepção da forma temporária era de uma divisão em 1 + 1 + 2. O próximo passo foi criar uma variação com um sentido rítmico de pêndulo, característico do compasso binário composto de 6/8. Talvez condicionado pela variação anterior (*preciso*) usei outra técnica costumeiramente relacionada ao minimalismo, criando um motivo de treze semicolcheias, ou seja, com uma excedente no compasso de 6/8. Dessa forma, o motivo,

quando repetido igual, tem um sentido rítmico totalmente diferente, devido ao deslocamento dos acentos. Para conferir maior complexidade, o motivo tem acentos em tempos assimétricos, resultado de ligaduras idiomáticas do violão. Veja, na figura 85, o início da variação, onde a simples repetição do motivo cria uma grande variedade de acentuação:

Motivo



Varição VII (♩ = 80)



Articulação: 1 + 4 + 4 + 3 / 2 + 4 + 4 + 2...

Figura 85: Noturno - variação VII - Motivo e quebras de acentuação.

O motivo se repete continuamente, sofrendo variações e ascendendo na escala até atingir o si da casa dezenove, nota mais aguda do instrumento. Esse ponto culminante é responsável pelo fechamento da frase. Na continuação, a frase se repete parcialmente incorporando o acorde de sol# com quarta suspensa, que gera uma surpresa (tensão) e logo retorna ao motivo e repetindo a primeira frase, como mostra a figura 86:

Varição VII (♩ = 80)

127

130

133

136

L.S.

Motivo

G# 4sus

Figura 86: Nocturno - variação VII - Frases

Então, a continuidade se interrompe e ressurgue um motivo da variação *preciso* (Variação IV na ordem final), agora ampliada e com caráter de final. Aqui, a assimetria dá lugar à simetria, em figuras claramente divididas em três e frases de proporções iguais, variando apenas na quarta repetição, onde os acentos, que eram de três em proporção 1 + 2, passam a ser de dois em dois, gerando um estreitamento motivico (Figura 87):

1

2

3

Variação

Figura 87: Noturno - variação VII - Final

Concluí que essa deveria ser a última das variações, por seu caráter apoteótico, mas retrocedi, na dúvida entre finalizar a obra com essa variação ou usá-la como uma preparação para o tema, uma espécie de *attaca*, como é tradicional em concertos e sonatas, principalmente do século XIX. Deixei isso em aberto, para decidir posteriormente e segui criando variações.

A ideia de criar uma variação em trêmulo começou a ganhar força, mas a melodia original da canção não me oferecia elementos para criar uma melodia de notas longas, necessária para funcionar com essa técnica. Fiz, então, com que a referência da melodia estivesse no polegar, e o trêmulo propriamente dito funcionando como acompanhamento (Figura 88).

Varição V (♩ = 80 Molto Legato)

○ Notas da melodia □ Baixos de acompanhamento

Figura 88: Noturno - Início da variação V - Trêmulo, melodia e baixos.

Na continuação da variação, as notas do trêmulo começam a mover-se, formando, assim, uma melodia paralela (Figura 89):

Figura 89: Noturno - Variação V - Melodia paralela (trêmulo)

Essa variação ganhou grande força expressiva e um caráter “místico”, provavelmente

pela lentidão dos acontecimentos, típica do trêmulo. Acontece que é característico dessa técnica um número enorme de notas, em grande velocidade, mas com destaque para uma pequena parte delas, ou, nos agudos, formando blocos de acontecimentos que geram um acontecimento único e maior. Isso é visível, até mesmo, graficamente. Por fim, as notas do trêmulo vão para a região superaguda do instrumento e tomam a posição clara de melodia principal, invertendo a lógica do início (Figura 90).

Variação VI - Ad libitum "fantástico"

Figura 90: Noturno - Final da variação V - Melodia protagonista no trêmulo.

Faltava, na minha opinião, uma variação mais “estranha” para dar por finalizada a

obra. Pensei numa variação de ritmo muito livre, como um espaço aberto no meio da peça, uma espécie de enigma. A primeira referência que me veio em mente foi o terceiro movimento da Sonata, Op. 47, de Alberto Ginastera, o *Canto*. Comecei usando harmônicos naturais e trinados, desconstruindo a noção de modo pelo uso das terças maior e menor, muito próximas e sem barras de compasso (Figura 91):



Figura 91: *Noturno* - Início da variação VI - Ambiguidade de modo.

Logo começaram a aparecer alguns gestos que me remetiam ao *Nocturnal*, de Britten, novamente. É o caso deste acorde⁶⁰, seguido de notas repetidas, que pode ser visto na figura 92:



Figura 92: *Noturno* - Variação VI - Gesto semelhante ao *Nocturnal*, de B. Britten. É, também, o caso deste grupeto em fusas (Figura 93):

⁶⁰ *Nocturnal* (B. Britten): Variação IV, *Ansioso*.

Britten - Nocturnal

Colombo - Noturno

Figura 93: Noturno - Variação VI - Grupeto

A partir da metade da variação, aparecem alguns gestos típicos do compositor Leo Brouwer, uma influência da qual não tento fugir e que sempre aparece sem que eu faça esforço. Observe, na figura 94, os arpejos rápidos, altamente idiomáticos do violão, tão típicos da obra de Brouwer:

116

118

120

Vib

Figura 94: Noturno - Variação VI - Gestos típicos de Leo Brouwer.

Observe a semelhança com alguns gestos de *Paisaje Cubano con Campanas*, de Leo Brouwer, na figura 95:

Figura 95: Gestos típicos da música de Leo Brouwer, retirados da obra *Paisaje Cubano con Campanas*

Com essa variação, dei por terminada a obra, decidindo que teria a seguinte forma: Variação I (*Molto Libero*), Variação II, Variação III (“*swinging*”), Variação IV (*preciso*), Variação V (*Molto Legato*), Variação VI (*Ad Libitum* “Fantástico”), Variação VII e Tema.

3.2 TRANSNACIONALIDADES DENTRO E FORA DO ESPAÇO PLATINO

Como já foi discutido no primeiro capítulo desta tese, as mobilidades das fronteiras ao sul do Brasil, ao longo dos séculos, bem como as relações de vizinhança e seus projetos de cooperação, caso do Mercosul, fazem com que a cultura do estado do Rio Grande do Sul esteja profundamente permeada por características culturais dos países vizinhos. Seja nas idiossincrasias linguísticas, na forma de vestir, na alimentação ou em tantos outros costumes, é fácil enxergar tais influências nas mais diversas regiões do estado. Isso não significa que todos os gaúchos sintam-se parte desse contexto de permeabilidade cultural. Muitos, e pelos mais diversos motivos, sentem-se muito mais próximos de uma cultura brasilianista unificada. Outros se veem como parte de um universo autocentrado, que não transcende os limites do estado em si. Outros, ainda, conseguem ver mais sentido em pertencimentos longínquos, como suas ancestralidades europeias, ou às referências do mundo cosmopolita. Todas essas

noções de pertencimento são legítimas. Agora, quero tratar de me posicionar nesse jogo de identidades sul-rio-grandenses.

Como também já tratei no primeiro capítulo, tenho um longo trânsito entre os países que fazem fronteira com o RS e com suas culturas, seja pelos discos do Ramon, amigo uruguaio do meu pai, seja pela figura do violonista Lucio Yanel, que tanto me inspirou na infância e adolescência; seja pelos tantos anos em que estudei com o violonista Eduardo Isaac, em Paraná, Argentina, ou seja, também, pelo meu trabalho na UFPel, em uma cidade próxima à fronteira com o Uruguai e irrigada, literalmente, por águas transnacionais⁶¹. Posso dizer que minha personalidade está tão influenciada por essas culturas vizinhas quanto pelas diversas culturas de diferentes regiões do Brasil. No entanto, os transnacionalismos culturais na minha vida não se resumem a isso. Vou contar, sinteticamente, o rol dos pertencimentos (trans)nacionais e regionais que permeiam minha existência desde o nascimento.

Minha mãe é fruto de um casamento entre Reinaldo Colombo e Frida Kerber. Como é possível deduzir pelos nomes, meu avô por parte de mãe era filho de italianos, enquanto minha avó, também por parte de mãe, era filha de alemães. Minha mãe nasceu e viveu seus primeiros anos no interior de Lageado-RS, cidade de imigração mista (alemã e italiana), vizinha de Estrela, cidade de imigração alemã, e Encantado, cidade de imigração italiana. Saiu de casa para estudar em um internato de Dois Irmãos, cidade de imigração alemã, e foi trabalhar em Farroupilha, cidade de imigração italiana, onde me concebeu. Isso explica bastante bem porque o chucrute e a polenta fizeram parte da minha alimentação básica, além de incontáveis outros aspectos culturais de famílias de imigrantes, eminentemente rurais.

Por outro lado, meu pai é o que se poderia, talvez ingenuamente, compreender como o gaúcho, ou brasileiro, “genuíno”, uma mescla quase homogênea de ibéricos (portugueses ou espanhóis, não sabemos), nativos (charruas, kaingang, tampouco sabemos) e afro-brasileiros (Bantus, jejes, malês, sabemos menos ainda). Digo “ingenuamente”, porque, na minha opinião, é impossível conceber um tipo brasileiro, ou gaúcho, legítimo, ou mais legítimo que outros, devido à maravilhosa diversidade étnica que é nossa maior marca.

Cresci na cidade de Farroupilha-RS, onde a maioria das pessoas tinha sobrenome italiano, mas falavam apenas português, com um sotaque bem específico, é claro. A explosão industrial da serra gaúcha nos anos oitenta foi responsável por uma maior miscigenação na região, contexto onde me insiro notadamente. Meu pai fazia parte de um circuito típico de

61 A cidade de Pelotas é banhada pelo Canal de São Gonçalo, que liga a Lagoa dos Patos à Lagoa Mirim, parte brasileira, parte uruguaia.

forasteiros, entre artistas circenses e demais *gaudérios* que chegavam para fazer a vida nos empregos diretos e indiretos gerados pela indústria. Fui criado, concomitantemente, entre esses “estrangeiros” e a tradicional família Colombo, que ostentava traços italianos e germânicos. Sempre que conto essa história, tenho a clara impressão de estar reproduzindo a narrativa de Stuart Hall sobre seu pai no contexto jamaicano, tentando inserir-se num grupo social ao qual não pertencia (HALL, 2008).

É nessa tensão que construí meus primeiros vínculos culturais. Meu pai, acordeonista, entoava canções gauchescas e sertanejas entre seus comparsas, cantava em alemão imaginário para agradar sua sogra e em *talian*⁶² para agradar seu sogro. No carnaval, junto ao Grupo Musical Farroupilha, cantava sambas-enredo e marchinhas, no cemitério, fazia a Missa Crioula, e assim por diante, um estilo para cada ocasião. A música era sua ferramenta agregadora, o seu veículo de aproximação com qualquer pessoa. Finalizo esta digressão, dizendo que foi por aí que aprendi, por imitação, a assimilar, à minha maneira, diferentes referências culturais que permitam aproximar-se de novas pessoas.

3.2.1 Um ritmo que une a tríplice fronteira em Milonga São Gonçalo

A Milonga é um gênero bastante complexo. Falar sobre sua genealogia e sobre sua dinâmica evolutiva atual é andar sobre um terreno tão arenoso quanto o do samba, do tango e demais gêneros de grande potencial identitário. Assim como o Tango, se afirmou como gênero mais representativo de uma cultura argentina unificada, bem como aconteceu com o Samba no Brasil, a Milonga tem sido, cada dia mais, o elo sonoro de uma grande região transnacional, representada pela geografia pampeana. Contudo, que elementos estão dispostos sobre tal geografia?

As definições etimológicas de Vitor Ramil, em sua Conferência de Genebra (A Estética do Frio, 2004), e de Jorge Cardoso (2006), concordam que o termo *milonga* deriva da palavra africana *melunga*, que significa *palavra*. Cardoso afirma que:

“As referências documentais sobre a *milonga* sugerem que sua aparição pode realizar-se quatro décadas, ou mais, antes do fim do século XIX. Certamente, o termo é de origem africana. No golfo de Guiné existem palavras tais como *mulunga* e *melunga*, que significam, precisamente, palavra; o plural é *milonga*, palavrado. Em língua Kikongo⁶³ existem duas expressões afins à nossa espécie, *n'longa* e *n'-longa*.

62 Dialeto sul-brasileiro derivado da mescla entre o vêneto e o português.

63 Língua falada no antigo Reino do Congo, hoje Angola, Zaire e Congo Bazaville.

A primeira significa conselho, sugestão, recomendação verbal, e seu plural é *malonga*. A segunda nomeia a figura coreográfica que consiste na disposição em linha, em fila (por exemplo, homens e mulheres confrontados), e seu plural é *milonga*⁶⁴.” (CARDOSO, 2006, p. 344)

O próprio Jorge Cardoso alerta para o fato de que, no final do século XIX, no Brasil, milonga era sinônimo de barulho, ou de qualquer reunião muito alegre, e que, na mesma época, em Buenos Aires, a palavra era entendida como sinônimo de festa, mesmo uso da palavra Fandango. Ou seja, independente das raízes da palavra e suas consequências para o entendimento da Milonga, há um grande dinamismo que interfere no sentido ao longo dos tempos. Essa complexidade e dinamismo não dificultam apenas o entendimento do significado da palavra, mas também o entendimento de suas características musicais.

Ainda que concorde com a origem negra do termo milonga, Cardoso (2006, p. 44) refuta a afirmação de que é um ritmo de origem africana. Segundo ele, é um dos “expoentes americanos de ritmos peninsulares que já existiam no renascimento” (2006, p. 344). Já para o musicólogo africanista Néstor Ortiz Oderigo, a milonga nasce “numa linha reta, ininterrupta e clara, que parte dos ritmos do *Candombe*” (ORTIZ ODERIGO, 2008, p. 211). Oderigo é parte de uma geração de estudiosos argentinos que tratam de redimensionar a importância do negro na construção do país. Da minha parte, tendo a concordar com Oderigo, pela minha posição política em relação ao tema e, principalmente, porque vejo claramente a rítmica sincopada que surge, bem como no baião nordestino, a partir das metamorfoses dos ritmos dos tambores. Oderigo diz ainda:

“Em todo caso, o candombe se sustentava sobre firmes bases polirrítmicas edificada pelos quebrados e livres ritmos etnológicos da percussão de origem africana. A milonga, diferentemente, aparece sintetizada em sua face rítmica, por efeitos da transculturação. Se pratica nela, regularmente, um só ritmo. Claro está que uma coisa é a milonga escrita e outra bem diferente e distante a que interpretavam os músicos negros, em seus *sitios y tambos*, assim como nos seus *bailongos*. Vale dizer que a espécie que estamos tratando sofreu o mesmo processo do baião brasileiro, da cumbia afro-panamenha e afro-colombiana e do ragtime afro-americano⁶⁵.” (ORTIZ ODERIGO, 2008, p. 211)

Diz também que:

“Ninguém pode asseverar, sem afastar-se da verdade mais rigorosa, que a milonga seja uma espécie cuja armadura óssea descansa exclusivamente sobre o pedestal africano. Mas, tampouco, se pode descartar sumariamente os elementos desta progenitura que nutrem seu corpo. Muitos deles são produto da reinterpretação de valores euro-americanos por parte dos negros. O que resta, em determinada medida, o caráter de seu africanismo, é o instrumental que o servia de porta-voz. Pois resulta muito difícil criar timbres *dirtyes* ou “velados”, através de membros organográficos

64 Tradução do autor.

65 Tradução do autor.

como o violino, a arpa, o violão e, ainda, a flauta⁶⁶.” (ORTIZ ODERIGO, 2008, p. 211)

Aqui, vejo uma inusitada concordância entre os autores. Digo inusitada, porque acontece indiretamente. Cardoso (2006), quando fala do *Candombe*, diz que, na tentativa de apropriação do gênero por parte dos músicos de Tango, “não conseguiram mais do que dar razão a uma negra que dizia, em 1902, '*los compadritos imitaron la milonga hecha sobre nuestra música*'⁶⁷”. Nesse caso, cada autor emitiu sua opinião partindo de pontos de vista diferentes, que se encontram na constatação de que o *candombe* embranquecido não passa de uma milonga (Cardoso, 2006) ou de que a milonga, nada mais é, do que um *candombe* embranquecido (Ortiz Oderigo, 2008).

Independente da discussão sobre as origens da milonga, essa se dinamizou e existe em diversas formas: com ou sem letra, em tonalidade maior ou menor, rápida ou lenta e em formas diversas. O que se conserva, acima de tudo, é seu caráter sincopado, caracterizado pelo sentido rítmico gerado pela sucessão de duas semínimas pontuadas e uma não pontuada.

3.2.1.1 “No centro de uma outra história”

A retórica gauchesca separatista existe, infelizmente. No meu ponto de vista, ela é apenas mais uma manifestação do viés fácil que oferecem todas as alternativas de cunho fascista, que, também infelizmente, são reiteradamente apropriadas por boa parte dos brasileiros de todas as regiões do país (vide o quadro político no qual que vivemos hoje). Por tanto, quero deixar claro aqui que não espero ser confundido quando me refiro às peculiaridades regionais do estado do Rio Grande do Sul e de suas relações com os países fronteiriços. Todos os estados brasileiros, e suas respectivas microrregiões, têm inúmeras peculiaridades. O fato é que as relações de fronteiras nacionais são, possivelmente, o mais acentuado traço da cultura rio-grandense.

Em *A Estética do Frio* (2004), Vitor Ramil relata uma cena de sua vida: um dia em um apartamento no Rio de Janeiro, assistindo a um telejornal que passava imagens do inverno gaúcho, em que sentiu-se “diferente, separado do Brasil” (2004, p. 10). Ramil escreve que isso causou-lhe um mal-estar, certamente porque se viu, de alguma forma, “compartilhando” um sentimento separatista. A partir desta lembrança e das reflexões disparadas pelo fato, ele

⁶⁶ Tradução do autor.

⁶⁷ Os *compadritos* (tanguinhos) imitaram a milonga feita sobre nossa música.

construiu uma poética altamente sofisticada e, a tomar pela aceitação regional dos seus trabalhos posteriores, altamente representativa das noções de pertencimento do povo rio-grandense.

Devo dizer que este já referido mal-estar dos pertencimentos identitários tantas vezes me acometeu. Também devo dizer que esse é o sentimento que impulsionou a composição da *Milonga São Gonçalo*, um sentimento de lugar, de pertencimento a um centro que não é centro (considerando as divisões políticas dos países envolvidos), mas que passa a ser centro, parafraseando o geógrafo Milton Santos, quando se está observando o mundo a partir dele. Sendo assim, a *Milonga São Gonçalo* é mais um hino a este “país” imaginário que tem como centro uma pequena cidade periférica quase equidistante entre o Rio de Janeiro e Buenos Aires, que é frio em relação a um país tropical, ainda que esteja circunscrito a suas fronteiras.

Ramil finaliza sua conferência com um parágrafo a respeito do álbum *Tambong* (2000):

“Depois da novela *Pequod* e de *Ramilonga*, realizei um disco chamado *Tambong*. Gravado em Buenos Aires, Argentina, este trabalho promoveu um encontro de músicos platinos e brasileiros, do Sul, Centro e Nordeste do Brasil. Sua motivação estava na determinação de subverter um estado de coisas no Brasil, que faz com que suas regiões sintam-se marginalizadas em face da hegemonia do centro do país em muitos aspectos da vida nacional, entre eles, a produção cultural. Vejo Porto Alegre e Rio Grande do Sul como um lugar privilegiado por sua história social e política e sua situação geográfica únicas. Somos a confluência de três culturas, encontro de frialidade e tropicalidade. Qual é a base da nossa criação e da nossa identidade se não essa? Não estamos à margem de um centro, mas no centro de uma outra história.” (RAMIL, 2004, p. 28)

3.2.1.2 *Candombe* ou *Milongón*?

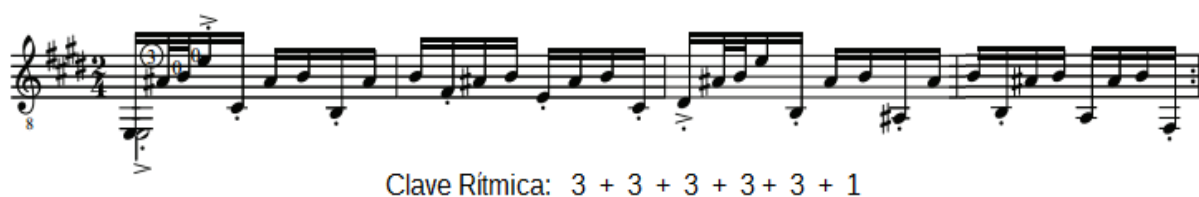
Milonga São Gonçalo é uma peça curta, de caráter dançante, em Mi maior. Compus em Pelotas, em 2010, quando grande parte dos meus alunos tinha predileção por repertórios de alguma forma relacionados ao gauchismo. Em geral, estudavam o repertório canônico do violão, com um entusiasmo muito menor do que quando desbravavam obras de compositores contemporâneos, mais ligados à música popular, principalmente de matriz folclórica argentina. Compositores como Carlos Moscardini, Jorge Jewsbury, Eduardo Falu, Juan Falu, entre outros, estavam no meu “cardápio” diário de professor. Conheci muito desse repertório em função desses alunos e, naturalmente, fui elegendo meus favoritos, onde despontou especialmente a figura de Carlos Moscardini, que eu já conhecia de nome, mas que não tinha

grande relação com a obra, que foi me encantando por seus valores modernos e tradicionais tão bem sincronizados. Posso dizer que a *Milonga de un Entrevero*, de Carlos Moscardini, teve grande influência na minha composição, uma interferência direta, como se eu tentasse reproduzir este equilíbrio entre tradição e modernidade.

Sua partitura foi publicada na Revista Música Hodie (2012, p. 250-252), prefaciada com o seguinte texto, de minha autoria:

“A Milonga São Gonçalo é uma peça curta e despreziosa escrita para violão solo. Como delata o título, a peça é uma milonga, gênero musical característico do extremo sul do Brasil, bem como do Uruguai e Argentina, países que fazem fronteira com o estado do Rio Grande do Sul. A milonga para violão tem em nomes como Athualpa Yupanqui e Abel Fleury seus mais reconhecidos representantes, em uma tradição que se renova constantemente e da qual eles próprios foram herdeiros e transformadores. A Milonga São Gonçalo traz também em seu título o nome do Canal de São Gonçalo, via fluvial que banha a cidade de Pelotas-RS, atual morada do compositor, e que liga a Lagoa dos Patos à Lagoa Mirim, tendo um percurso de 62Km. A Lagoa Mirim, por sua vez, tem uma superfície aproximada de 62.250 km², dos quais 47.310 km² (76%) estão no território brasileiro e aproximadamente 14.940 km² (24%) estão em território uruguaio. Desta forma, o compositor procurou representar esta sensação de pertencimento duplo, no que tange às identidades nacionais, agregando à peça traços típicos do candombe, gênero afro-uruguaio que tem como principal característica a clave rítmica formada por duas semínimas pontuadas, uma mínima, uma semínima e mais uma mínima, ou seja, uma acentuação rítmica de 3 + 3 + 4 + 2 + 4. A peça é desenvolvida em um ambiente tonal e é bem idiomática, fazendo uso extensivo das possibilidades idiossincráticas do violão.” (FREITAS, 2012, p. 250)

Como diz o texto, é uma milonga de traços negros, devido à sua aproximação deliberada com o Candombe, parente bastante próximo da Milonga, como já discuti anteriormente. É claro que toda milonga tem traços negros, mas, neste caso, há uma intenção clara de (re)aproximação com seu caráter mais percussivo, alusivo aos tambores, a uma matriz afro-americana. Já nos primeiros compassos da introdução, fica evidente tal característica (Figura 96):



Clave Rítmica: 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 1

Figura 96: Milonga São Gonçalo: divisão rítmica da introdução.

Procurei apresentar, já no início da música, uma clara referência aos tambores do Candombe, em umas das suas inúmeras formas. Como escrevi no prefácio da peça, a forma

básica do Candombe tem divisão rítmica de 3 + 3 + 4 + 2 + 4, enquanto a divisão apresentada aqui é uma variação típica, dividida em 3 + 3 + 3 + 3 + 3 + 1. Veja, na figura 97, um esquema dos tambores que pretendi representar no violão, de forma sintética:

Figure 97 shows three staves of musical notation in 2/4 time. The top staff is labeled 'Chico' and contains a sequence of eighth notes with accents, grouped in a 3+3+3+3+3+1 pattern. The middle staff is labeled 'Repique' and contains a sequence of eighth notes with accents, also in a 3+3+3+3+3+1 pattern. The bottom staff is labeled 'Clave' and contains a sequence of quarter notes with accents, also in a 3+3+3+3+3+1 pattern.

Figura 97: Esquema dos tambores do Candombe conforme a introdução da Milonga São Gonçalo

Sua já comentada forma básica seria a seguinte (Figura 98):

Figure 98 shows four staves of musical notation. The top staff is labeled 'Chico' and contains a sequence of eighth notes with accents. The second staff is labeled 'Repique' and contains a sequence of eighth notes with accents. The third staff is labeled 'Clave' and contains a sequence of quarter notes with accents. The bottom staff is labeled 'Piano' and contains a sequence of quarter notes with accents.

Figura 98: Esquema básico do Candombe

Chico, *repique* e *piano* são os nomes dos três tambores do Candombe, conforme seu tamanho e função rítmica.

Outra aparição literal da mesma clave usada na introdução está nos compassos 14 e 15 (Figura 99):

Figure 99 shows a single staff of musical notation in 2/4 time, representing compasses 14 and 15 of Milonga São Gonçalo. The notation includes eighth notes, quarter notes, and half notes, with accents and fingerings (3, 4, 5) indicated below the notes.

Figura 99: Milonga São Gonçalo: compassos 14 e 15.

Outra característica que aproxima esta milonga dos tambores afro-uruguaios e seus estilos é o uso de ornamentações muito rápidas e curtas, que, normalmente, são função do *repique* (tambor médio) dentro do Candombe. Essas ornamentações aparecem, principalmente, na parte B da peça, agregando ainda mais elementos rítmicos. Veja, na figura 100, a parte B completa, destacando os ornamentos em fusas que vão aumentando sua incidência até o fim da música:

Figura 100: Milonga São Gonçalo: Parte B - Ornamentos.

3.2.2 Um inusitado paralelo entre Salvador da Bahia e *La Habana* em *La Toqueteada*

Vivi em Salvador-BA entre o mês de maio de 2013 e o mês de novembro de 2014. Do rol das grandes experiências proporcionadas por esta mobilidade entre extremos de um

mesmo país, destaco, sem dúvida, a possibilidade de desfrutar da produção cultural afro-brasileira *in loco* pela primeira vez na minha vida. Claro está que há uma grande população negra no sul do Brasil e que essa preserva, apesar das dificuldades, que não são maiores nem menores que as da Bahia, por exemplo, a sua memória. O que é diferente é a acessibilidade que se reserva a um branco, de classe média, como é o meu caso. Serei sempre grato à cidade da Bahia por me apresentar sua cultura negra com todo orgulho, como jamais me havia apresentado Porto Alegre.

É deste deslumbre com as africanidades no espaço latino-americano, de um turista de longa data (um ano e meio de estada na Bahia), que nasceu *La Toqueteada*. Em março de 2014, estive em Lima, no Peru, participando do *Festival Internacional de Guitarra*, do IPNA (Instituto Peruano Norte-Americano). Em uma semana de imersão no ambiente violonístico peruano, conheci e reencontrei muitos colegas, entre eles o violonista cubano Alexis Mendez, que me encomendou uma peça. Voltei para Salvador e mantive a proposta viva, na cabeça, por uns meses. Em outubro do mesmo ano, assisti, pela primeira vez, no Teatro Castro Alves, a um show do pianista cubano Chucho Valdés. Chucho se apresentou junto ao grupo *The Afro-Cuban Messengers*, um *ensemble* de percussionistas dedicados à música afro-cubana, muito ligado à *Santería*, equivalente cubano do Candomblé. Na manhã seguinte, deixei de lado todos os meus afazeres e me deixei tomar por uma energia criativa rara, que, não fosse eu um cético, explicaria como ordem dos orixás. Compus *La Toqueteada*, uma espécie de “sonho lúcido”, um quadro surrealista, onde eu “fotografei” o Rio Vermelho, acreditando ser a *Rambla* de Havana.

Até o momento, acredito ser essa a peça de maior impacto com o público entre minhas composições. Ainda assim, é uma peça sobre a qual tenho especial dificuldade em falar sobre processo criativo. Ela nasceu de uma espécie de “surto” criativo. Foi composta em uma manhã, gravada precariamente na câmera do computador e postada no *Facebook* e, a partir daí, não sofreu nenhuma mudança. Seu caráter cubano é tão somente utópico, não partiu de uma pesquisa de gêneros, de um estudo de ritmos e formas típicas. Seu embasamento é restrito à audição de música caribenha ao longo da vida, principalmente dos *cantautores* ligados à Nova Trova e dos grandes instrumentistas que admiro, como o próprio Chucho, Gonzalo Rubalcaba, Arthur Sandoval, entre vários outros.

O que não me causa estranhamento é que ela tenha “vindo” com este caráter tão percussivo. Em *La Toqueteada*, as batidas no tampo, o raspar de unhas sobre as cordas e o uso

extensivo de *tappings* e demais efeitos “destemperados” tem maior importância do que as melodias e encadeamentos harmônicos. Digo que não me causa estranhamento, porque ela é o resultado de um ano e meio de exposição ao Samba-Reggae, ao Ijexá, ao Samba de Roda e demais estilos percussivos afro-baianos. Culminando com uma noite de tambores cubanos em pleno Teatro Castro Alves, me parece explicação suficiente para o uso exaustivo das Técnicas Estendidas. A música “veio” acompanhada da necessidade dos sons percussivos, era imperioso, coube a mim o exercício de engenharia dos movimentos, para criar formas de percutir o tampo, o braço, o fundo e as laterais, ao mesmo tempo que se fere as cordas.

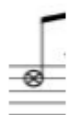
3.2.2.1 Um também inusitado encontro entre o *Fingerstyle* e o Violão Clássico

Ainda que a tradução literal de *Fingerstyle* seja algo similar a “estilo dedilhado” e que a acepção do termo seja relativamente nova e confusa (alguns o usam com sentido literal), já é bem estabelecido o entendimento de que trata-se de um estilo específico de tocar violão, caracterizado por técnicas que permitem imitar sons de bateria ou percussão com batidas nas mais variadas partes do instrumento. Tal estilo está, normalmente, ligado a gêneros da música Pop e Rock, usa de formas muito simples para o ouvinte, enquadradas à cultura da música comercial (com durações estimadas de menos de quatro minutos, como manda a cartilha radiofônica). *La Toqueteada* foge bastante do conceito estrito de *Fingerstyle*, mas é próxima o suficiente para também ser reconhecida como uma variante do gênero.

A grosso modo, considero que a peça faz um elo entre o Violão Clássico e o *Fingerstyle*, por vários motivos: 1) foi concebida para ser tocada no violão tradicional, sem recursos eletroacústicos, sem uso de pedais, com cordas de nylon e construído com madeira, tão somente; 2) a peça faz uso de técnicas do violão tradicional mais do que é comum no gênero referido; 3) a estética geral da peça remete ao Pop e ao Rock, mas, principalmente, a um estilo caribenho genérico (tendo sido, muitas vezes, comparada às músicas do artista Carlos Santana); 4) as técnicas percussivas usadas na peça, na sua maioria, não são típicas do *Fingerstyle*, mas o uso de técnicas percussivas sobrepostas à melodia e à harmonia, por si, remete a esse estilo.

Uma grande dificuldade, nessa obra, foi lidar com as limitações do programa de

editoração de partituras, no caso, o *software* livre *MuseScore*. Como a maioria dos efeitos percussivos usados aqui não é tradicional, resolvi escolher os símbolos que o programa possuía e explicá-los em um sumário. Vou tratar de explicar, agora, os efeitos percussivos e sua notação, através de figuras que comparam a explicação do sumário com excertos de um vídeo onde interpreto a peça. Nas figuras 101 e 102, apresento a primeira percussão: um golpe com a parte traseira dos dedos da mão esquerda na parte traseira do braço do instrumento:



Golpe en el mango com mano izquierda.

Figura 101: La Toqueteada - Efeito 1 - Sumário.

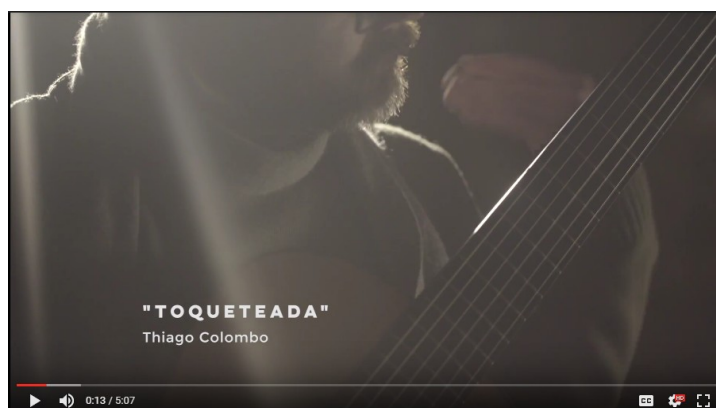


Figura 102: La Toqueteada - Efeito 1 - Realização.

Observe que a mão faz um movimento grande, batendo com as articulações dos dedos contra o braço do violão. Nas figuras 103 e 104, observe um esquema igual para explicar o efeito 2:



Golpe en la tapa alternando i, ma, ima.

Figura 103: La Toqueteada - Efeito 2 - Sumário.

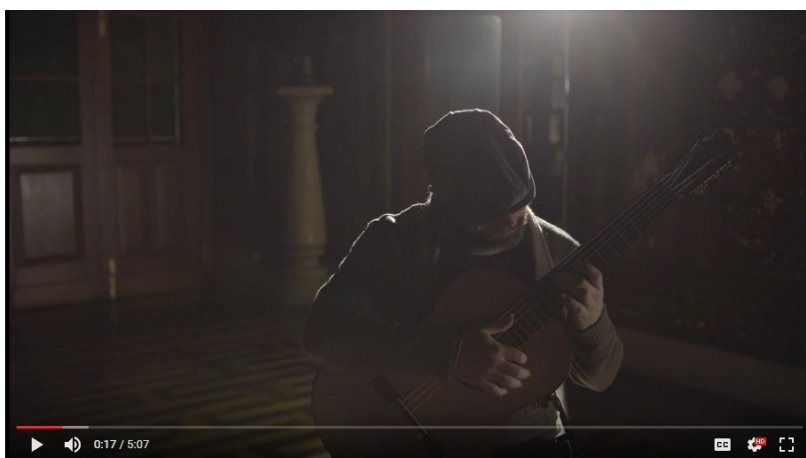


Figura 104: *La Toqueteada* - Efeito 2 - Realização.

O efeito 2 é reproduzido percutindo o tampo do violão na região imediatamente abaixo da boca, como pode-se observar na figura 103. É obtido com as unhas da mão direita, para produzir um som agudo, que não colida acusticamente com a melodia e harmonia que acontecem concomitantemente. A melodia concomitante é produzida por *tapping*, um efeito já tradicional do violão, desde tempos remotos, como no caso de Fernando Sor, na sua *Fantasia Elegíaca* (Figura 105).



Figura 105: F. Sor: *Fantasia Elégiaque*, Op. 59. Compassos 4-8.

O *tapping* também já faz parte do cabedal técnico típico do *Fingerstyle*, sendo usado com as mãos direita e esquerda, bem como em *La Toqueteada*. Veja, nas figuras 106 e 107, sua explicação no sumário da peça e sua realização com a mão esquerda, percutindo as três cordas mais graves ao mesmo tempo:



Tapping de mano izquierda.

Figura 106: *La Toqueteada* - Efeito 3 - Sumário.

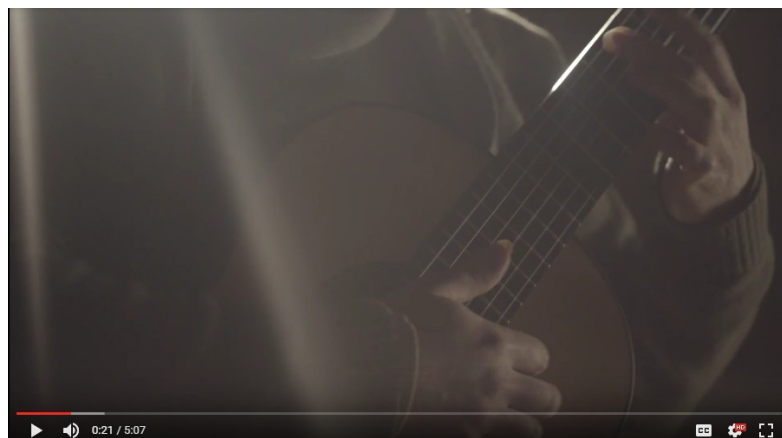


Figura 107: La Toqueteada - Efeito 3 - Realização.

O efeito 4 é de *tapping* de mão direita em uso simultâneo às percussões de polegar da mesma mão (Figuras 108 e 109):



Tapping de mano derecha y golpe de pulgar en la tapa.

Figura 108: La Toqueteada - Efeito 4 - Sumário.

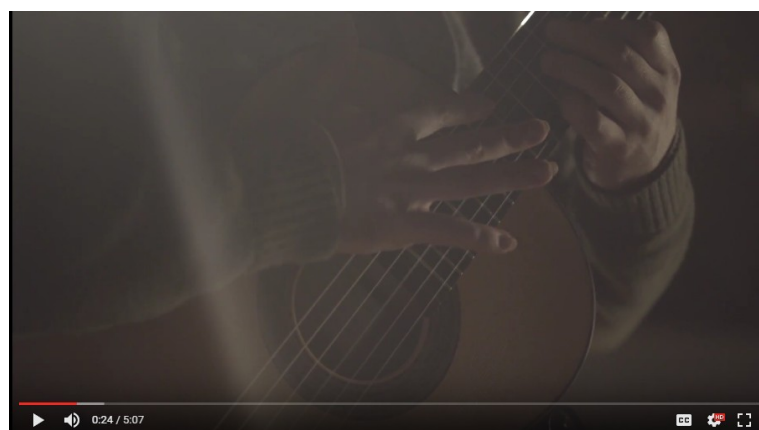


Figura 109: La Toqueteada - Efeito 4 - Realização.

O efeito 5 é, provavelmente, um dos mais inovadores da peça e, também, um dos que mais chama a atenção do espectador, principalmente no contato visual. Implica em um trêmulo, onde os dedos indicador e médio fazem um movimento de ida e volta, ferindo as duas cordas mais agudas em um movimento rapidíssimo. Simultaneamente, o polegar da mesma mão (direita) toca os baixos em tempos sincopados. Na mão esquerda, sincronizadamente, aparece o polegar pressionando as cordas junto aos demais dedos (1, 2, 3 e 4), como forma de manter a melodia nos agudos e o movimento dos baixos (figuras 110, 111

e 112).



Rasgueo con i+m y bajos con pulgar.

Figura 110: La Toqueteada - Efeito 5 - Sumário.



Rasgueo con i+m y bajos con pulgar de mano izquierda.

Figura 111: La Toqueteada - Efeito 5 - Sumário.



Figura 112: La Toqueteada - Efeito 5 - Realização.

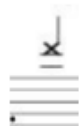
O efeito 6, pelo contrário, é um dos mais comuns na literatura do violão. Resume-se a um *chasquido*, usando apenas o polegar da mão direita para percutir as cordas (Figura 113):



Golpe de pulgar sobre las cuerdas (mano derecha).

Figura 113: La Toqueteada - Efeito 6 - Sumário.

O efeito 7 é, também, bastante simples, consistindo em golpes de mão direita nas bordas do instrumento, usando as unhas do indicador, médio e anular, simultaneamente, resultando em um timbre bem agudo. O que é mais inovador, nesse trecho, é a melodia simultânea que acontece em *tapping* na mão esquerda (Figuras 114, 115 e 116).



Golpe en la borda con ima.

Figura 114: La Toqueteada - Efeito 7 - Sumário.

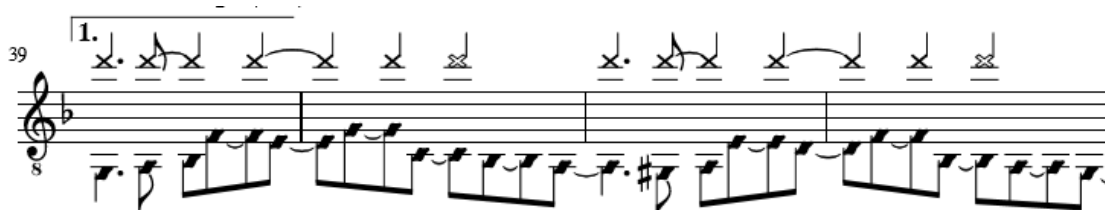


Figura 115: La Toqueteada - Efeito 7 - Excerto.



Figura 116: La Toqueteada - Efeito 7 - Realização.

Ainda sobre o efeito 7, a figura rítmica da mão direita é a chamada *Clave Blanca*⁶⁸, em diferenciação à *Clave Negra*⁶⁹. Ainda que a *Clave Negra* seja considerada mais quebrada e, portanto, com mais *swing*, optei pela *Clave Blanca*, porque resultava mais interessante e “suíngada” na sobreposição á figura produzida pela mão esquerda.

O efeito 8 é similar em relação à atitude das mãos, mas diferente no resultado sonoro. Aqui, a mão direita se desloca para o fundo da caixa para alternar golpes de polegar e i-m-a (Figuras 117, 118 e 119):

68 Figura rítmica formada por semínima pontuada, semínima pontuada, mínima, semínima, mínima (3+3+4+2+4).

69 Figura rítmica formada por semínima pontuada, mínima, semínima pontuada, semínima, mínima (3+4+3+2+4).



Corchea golpe de pulgar em la tapa y negra golpe en la borda con ima.

Figura 117: La Toqueteada - Efeito 8 - Sumário.



Figura 118: La Toqueteada - Efeito 8 - Trecho.



Figura 119: La Toqueteada - Efeito 8 - Realização.

O efeito 9 é bastante comum, tanto na tradição do Violão Clássico, como na do *Fingerstyle* (Figura 120). Consiste em uma *Tambora* no tampo e lateral do violão.



Tambora

Figura 120: La Toqueteada - Efeito 9 - Sumário.

3.2.3 Apenas um cão: *La Sencillita*

Hanna é um cão sem raça definida, que encontrei em 2011, em uma vila de Pelotas-RS, e que resgatei da rua em um fim de tarde, recentemente atropelada por um ônibus escolar, com um lado de seu corpo esfacelado. Levei-a a um veterinário, onde ela passou por uma cirurgia. Acompanhei sua fisioterapia durante dois meses e, aí, começou uma relação que só compreende quem já teve um cão companheiro por alguns anos. Foram inúmeros passeios, idas à praia, ao parque, a tantos lugares, por fim, aquele cão me acompanhou pela Bahia e pela Itália, e comigo voltou ao Rio Grande do Sul em 2015. Posso dizer que ninguém acompanhou tão de perto o processo criativo de todas as peças presentes nesta tese e no álbum *Latin Guitar Connections*.

Há tempo, pensava fazer uma peça em sua homenagem, considerava mais que merecido para um ser que era parte do meu dia a dia de trabalho. Em 2016, finalmente, em uma manhã fria de inverno, tocando no sofá da sala, com a própria Hanna ao lado, surgiu *La Sencillita*, uma peça de simplicidade rara, que faz jus ao nome que recebeu e ao caráter da homenageada. É uma peça de tamanha simplicidade que resulta difícil falar sobre. Pode ser descrita como uma página de partitura em Mi maior, com uma melodia simples e um também simples contraponto imitativo, em $\frac{3}{4}$. No entanto, como é comum às coisas simples, existe uma complexidade discreta que a compõe.

3.2.3.1 Entre a *Zamba* e a *Vidala*

A *Zamba* e a *Vidala* fazem parte do grande conjunto de ritmos latino-americanos que se equilibram no limiar entre os compassos de $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$. Já falei mais extensivamente sobre esses gêneros no primeiro capítulo. *La Sencillita* não foi pensada para ser um ou outro, foi feita com outro pretexto, mas acabou por caracterizar um híbrido entre esses dois estilos. Sua introdução é, claramente, um preâmbulo de *Zamba*, tão característico que soaria plágio, não fosse a recorrência enorme na literatura do gênero, a ponto de ser de domínio público. O que pode não ser tão comum aqui é a quebra da quadratura, numa diminuição de dimensões que visa surpreender o ouvinte que espera repetições do mesmo tamanho (Figura 121):

La Sencillita
Para Hanna

Thiago Colombo

$\text{♩} = 50$

Figure 121 shows the musical score for the introduction of 'La Sencillita'. The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked as quarter note = 50. The piece begins with a forte (f) dynamic and a piano (p) dynamic. The first line contains measures 1-4, with a '3' above the first three measures and a '2' below the first two measures. The second line contains measures 5-8, with a '1' below the last measure and a 'Chasquido' section starting at measure 6. The dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf) and piano (p).

Figura 121: *La Sencillita* - Introdução.

A melodia é uma espécie de *Barcarolle*, por seu movimento pendular, e a textura imitativa vai se intensificando do início ao fim da peça. A Parte B, em Mi menor, é onde a imitação toma conta da textura. O gesto mais marcante da peça é um movimento descendente da harmonia, sobre um insistente Mi agudo, em harmônico. Tal gesto é reiterado e configura um tipo de vocativo (Figura 122):

La Sencillita

Para Hanna

Thiago Colombo

$\text{♩} = 50$ *Lascia Suonare Tutto*

f *mf*

5 *Chasquido*

10 VII

15 *mp* MD

19 I.

24 XII MD

28 *mp* 2.

Figura 122: La Sencillita - Partitura completa - Detalhe do votativo.

3.2.4 Um surto de juventude: *La Inconsecuente*

Quando, em 2013, saí do RS, rumo à Bahia, para começar meu doutorado, tinha noção do processo de “pasteurização” cultural pelo qual passaria. O projeto era fazer o doutorado na UFBA e um período de estágio na Europa, uma ida ao Brasil tropical e, posteriormente, ao Velho Continente, onde o frio é tão físico quanto psicológico. O que, provavelmente, não estava previsto por mim era o grau de suportabilidade minha para passar por esse processo. No final de 2015, após um ano e meio morando na Bahia e um ano morando na Itália, voltei à UFBA para defender a qualificação e não tornei a morar na Europa, deixando de lado o projeto, que previa mais um ano lá. São esses momentos da vida em que a pessoa enxerga seus limites, e não são tão comuns.

O fato é que, após ter conhecido as políticas de boa vizinhança de uma pequena cidade italiana (*Casalecchio di Reno – BO*), retornar a Salvador foi um tipo de catarse. Foi uma espécie de renascimento, uma sensação de liberdade, de medo da violência, de um estranho gozo do barulho onipresente que eu nunca tinha sentido. Foi como perceber que coisas supostamente ruins, como o ruído e a violência urbana, faziam parte da minha constituição de forma tão profunda que eu não sabia viver sem elas. Esses estranhos sentimentos, desconfortáveis por essência, são excelentes disparadores da capacidade criativa.

Eu estava sem violão. Minha missão naquele momento era defender a qualificação e resolver numerosas burocracias que compreendiam renovação de visto, inscrição para bolsas CAPES e CNPq, entre outras. Numa manhã de segunda-feira, liguei para o meu orientador e pedi um violão emprestado. Poucas horas depois busquei, em sua casa, um velho Thomas Humphrey, presente do seu professor Elliot Fisk. Levei o violão, comecei a compor *La Inconsecuente* e pensei em jogar tudo para o alto. Não joguei tudo, mas uma boa parte. Não quis mais nenhuma bolsa, não quis mais voltar para a Europa. Na tarde anterior, um dos alunos da graduação da UFBA estava me pedindo dicas para resolver trechos do *Zapateado*, terceiro movimento das *Tres Piezas Españolas*, de Joaquin Rodrigo. Essa era a música que me vinha à cabeça. Concluí que a peça deveria começar com uma escala em altíssima velocidade, como aquela de Rodrigo, que tanto amedronta os violonistas. Era uma espécie de hino à inconsequência, à falta de medo, seja da violência urbana, seja de uma escala rápida ou de uma mudança de vida. Era um surto de juventude.

3.2.4.1 “Zapalambo” ou “Malateado”

La Inconsecuente é, também, um encontro entre dois ritmos de parentesco bem próximos: o *Zapateado* e o *Malambo*. Pode-se dizer que ambos são nacionalizações diferentes de um mesmo gênero, uma mesma dança, resultante das trocas culturais transatlânticas ao longo de séculos, de acentuação alternada entre $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$, onde a proposta é acompanhar ou representar um sapateado masculino (no caso das versões de concerto), improvisado e virtuosístico. Sendo assim, a peça joga com estes estilos diferentes e semelhantes, alternando, basicamente, o flamenco (*Zapateado*) e o pampeano (*Malambo*).

A peça inicia com uma escala de Lá Maior, em semicolcheias, bem típica do *Zapateado* flamenco (Figura 123):

La Inconsecuente
(Zapalambo ou Malateado - Dedicado a Eduardo Castañera)

Thiago Colombo

$\text{♩} = 160$

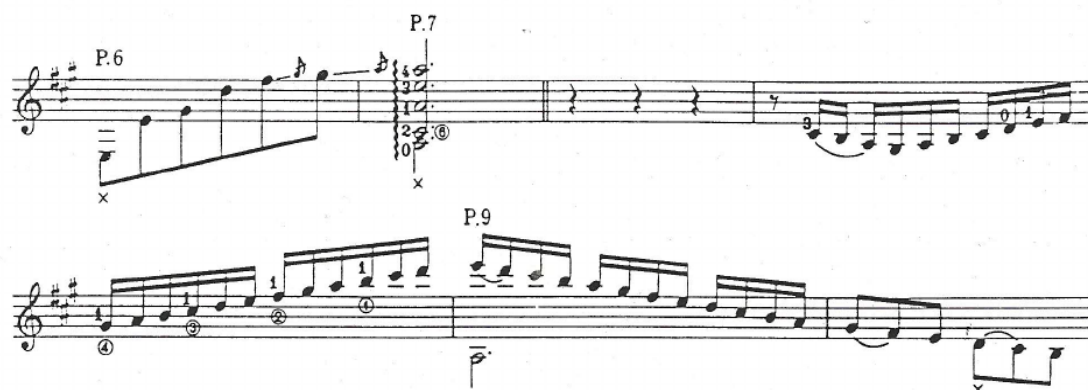


Figura 124: *Guajiras de Lucia* - Paco de Lucia - Transcrição: Moriyasu Iigaya.

Já em peças da literatura do Violão Clássico, que fazem referência ao gênero, tais escalas são mais raras. Mesmo assim, sua aparição no *Zapateado*, de Joaquin Rodrigo, figura entre os mais célebres compassos da história do repertório tradicional. São duas aparições na parte central da peça, uma em Mi Maior e outra em Lá Maior (Figura 125):

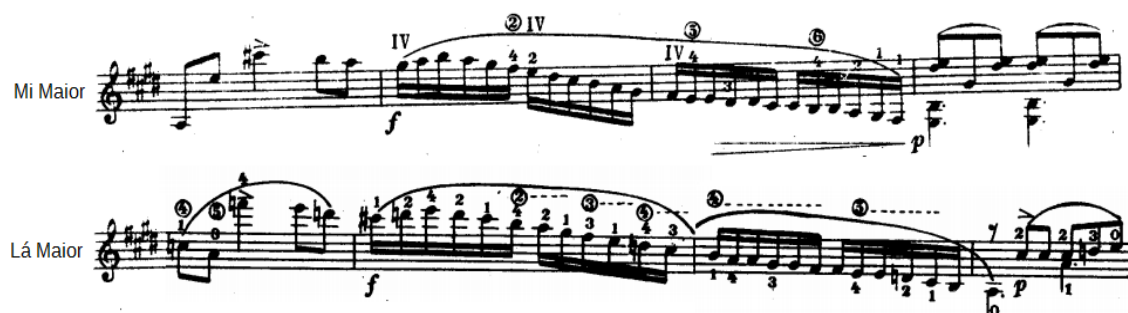


Figura 125: J. Rodrigo - *Zapateado* - Escalas.

Outras escalas semelhantes aparecem ao longo de *La Inconsecuente*, em tonalidades diferentes e mais curtas, e a peça finaliza com a mais longa e virtuosística delas (Figura 126):

Figura 126: *La Inconsecuente* - Escalas recurrentes.

A parte A é típica de ambos estilos (*Zapateado* e *Malambo*), numa estrutura de arpejos, onde algumas notas, por sua altura ou timbre específicos, resultam numa melodia implícita, bem mesclada com o acompanhamento. Veja, na figura 127, um esquema comparativo dessa estrutura em *La Inconsecuente*, no *Zapateado*, de Regino Sainz de la Maza e em *Pamperada*, de Eduardo Falu:

Figura 127: Esquema comparativo - Colombo, Sainz de La Maza e Eduardo Falu.

A partir do compasso 35, começam a aparecer elementos novos, que vão anunciando, pouco a pouco, a fusão de um novo gênero: a Valsa Latino-Americana. As figuras rítmicas

que começam a aparecer aqui são características dos estilos de valsa tradicionalmente praticados na Venezuela, Peru, Colômbia e Equador, majoritariamente, mas que têm seus relativos próximos em todos os países Íbero-Americanos. Observe na figura 128:

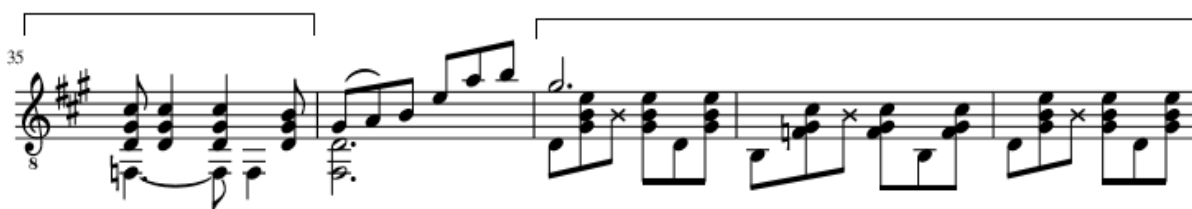


Figura 128: *La Inconsecuente* - Ritmos típicos de valsas Íbero-Americanas.

Na parte B da peça, a profecia se concretiza e as figuras rítmicas, cada vez mais sincopadas, caracterizam um *Vals Criollo*, talvez mais especificamente um *Vals Venezuelano*. Na figura 129, observe um paralelo entre o início da parte B de *La Inconsecuente* e um excerto do *Vals N° 1*, de Antonio Lauro:

Figura 129: *Quadro comparativo entre La Inconsecuente e Vals nº 1.*

No compasso 73, há um novo prenúncio, uma aparição parcial e modificada, ritmicamente, da célula inicial do Malambo *Danza de las Manos*, de Carlos Aguirre (Figura 130):



Figura 130: *La Inconsecuente* - Compasso 73 - Citação reduzida de *Danza de Las Manos*.

A citação literal acontece apenas no compasso 96. Veja, na figura 131, o quadro comparativo entre a citação literal e a partitura original de *Danza de Las Manos*:

Figura 131: Quadro comparativo entre citação e original.

Outra característica de *Malambo*, comum especialmente com a Polca Paraguaia, é a subdivisão em quatro da unidade de tempo do compasso de 6/8. Essa aparece em dois momentos da parte B (Figura 132):

Figura 132: *La Inconsecuente* - Divisões em quatro da unidade de tempo.

A presença do compositor Leo Brouwer nas minhas memórias musicais e, por consequência, nas minhas composições é mais notória do que eu mesmo poderia supor. Nesta

peça, os acordes maiores-menores (que somam uma terça maior e uma menor), que são reincidentes desde o princípio, não escondem essa influência. Entre os compassos 111 e 116, tal herança musical fica clarividente, numa menção direta à obra *Elogio de La Danza*, do autor mencionado (Figura 133):

The image displays two musical staves. The upper staff, labeled 'La Inconsecuente', shows a sequence of notes with five specific chords circled in black. The lower staff, labeled 'L. Brouwer - Ostinato (Elogio de La Danza)', shows a more complex rhythmic pattern with three circled chords, including a triplet and a chord marked 'stacc.'. The caption identifies these as 'Acordes Maiores-Menores'.

Figura 133: Quadro comparativo - *La Inconsecuente/Ostinato* - Acordes Maiores-Menores.

3.2.4.2 A Improvisação em *La Inconsecuente*

Há um espaço opcional de improvisação em *La inconsecuente*, imediatamente antes da coda. É um improviso opcional, mas que tem grande relevância, visto que faz alusão a uma tradição de improviso de *Bombo Leguero*, instrumento típico da cultura argentina. Ainda que Cardoso (2006, p. 53) não reconheça a presença do *bombo* como genuína do gênero *Malambo*, essa é comum, ou seja, sendo ou não parte das origens da dança, hoje pode-se dizer que está definitivamente inserida nela.

A proposta é de uma improvisação bastante livre, não condicionada a parâmetros harmônicos específicos, fazendo uso de uma variedade de técnicas estendidas, como uma alusão aos malabarismos praticados pelos dançarinos. Porém, ainda que não haja uma harmonia condicionante, o eixo que sustenta a improvisação é o ritmo, que deve manter, minimamente, um pulso que faça “sentir” a presença do *Malambo*.

A princípio não pretendia propor ideias ou regras para tal improvisação, com o receio de limitar o intérprete, mas logo concluí que esse não teria base nenhuma sobre a qual improvisar. Minha solução para tal impasse foi de agregar ao sumário algumas células musicais que sugerissem possibilidades sobre as quais o instrumentista deve variar. Na figura

134, observe o compêndio de células para uso na improvisação e, na figura 135, a explicação das notações não convencionais:

The figure displays five musical examples illustrating improvisation cells:

- Top Example:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a triplet of eighth notes (marked '3') and a triplet of eighth notes (marked '3') with asterisks above them. The notation includes various rhythmic values and accidentals.
- Second Row, Left:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a sequence of eighth notes with asterisks above them, and a triplet of eighth notes (marked '3') with asterisks above it.
- Second Row, Right:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with asterisks above them, and a triplet of eighth notes (marked '3') with asterisks above it.
- Third Row:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It shows a sequence of eighth notes with various accidentals (sharps, naturals, flats) and a triplet of eighth notes (marked '3') with asterisks above it.
- Bottom Example:** A single staff with a treble clef and a key signature of one sharp. It features a sequence of eighth notes with various accidentals and a triplet of eighth notes (marked '3') with asterisks above it. The notation includes various rhythmic values and accidentals.

Figura 134: *La Inconsecuente* - Células sobre as quais improvisar.

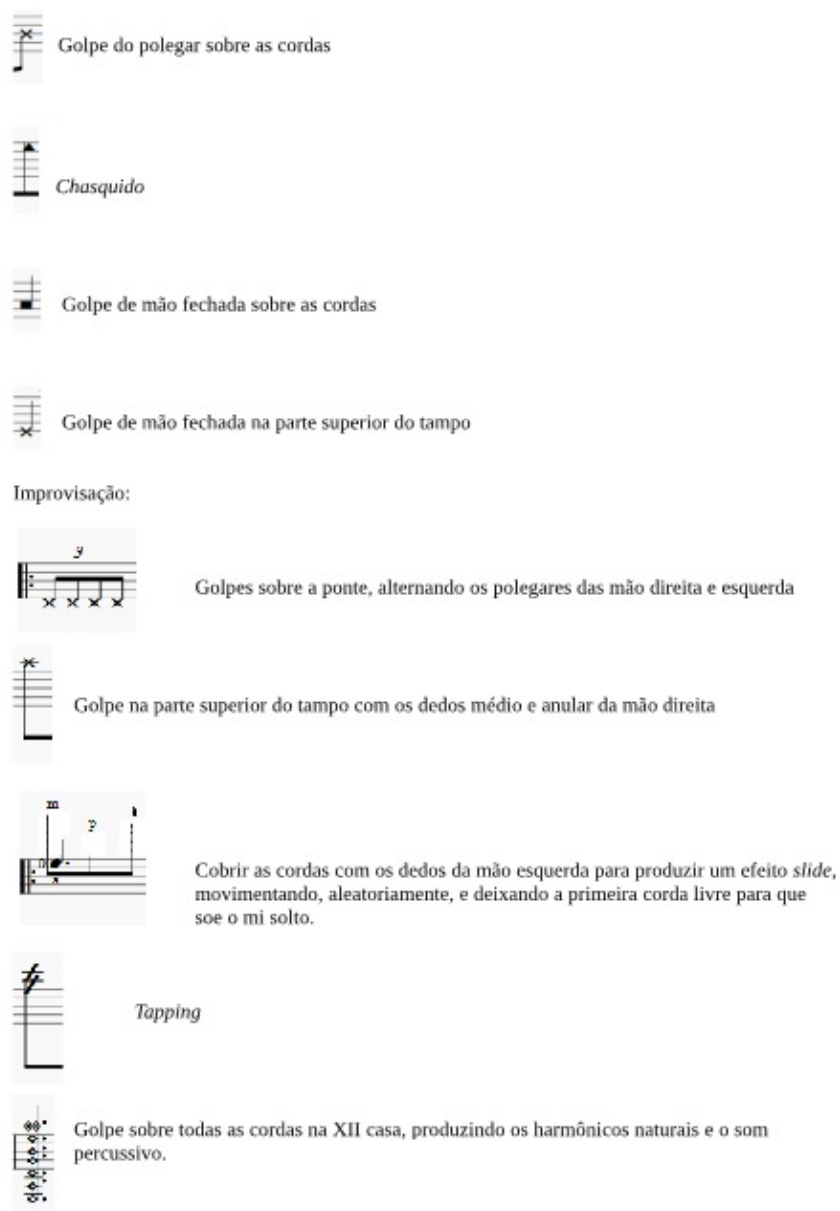


Figura 135: *La Inconsecuente - Símbolos*

3.2.5 Uma homenagem mais que merecida: *El Abuelo*

A figura de Lucio Yanel aparece em várias partes deste trabalho, e isso não se dá por acaso. Como já disse anteriormente, esse violonista marcou a minha vida, assim como a de muitos músicos da minha geração no RS, muito antes de conhecê-lo pessoalmente. Nosso encontro aconteceu em Pelotas, em 2009, e, a partir daí, nasceu e se desenvolveu uma grande amizade. Compus *El Abuelo*, em 2016, após atender a um telefonema onde o Lucio me dizia

que não teria tempo de me encontrar para *unas copas*, porque iria a Eldorado do Sul, cidade vizinha a Porto Alegre, participar do batismo de um neto. Isso esclarece o motivo do título da peça.

Diferentemente do convencional, em composições que homenageiam músicos, nessa peça não há citações de obras do homenageado, nem, tampouco, alusões ao seu estilo tão peculiar de tocar violão. Na minha opinião, esta é uma reverência a um amigo, mais do que a um artista. Nela o Lucio aparece, muito mais, no caráter sereno e afetuoso que caracteriza sua personalidade do que em reproduções dos seus traços estilísticos.

3.2.5.1 Escrevendo a *Zamba*

A escrita da *Zamba* é mais uma mostra da grande complexidade que compõe coisas aparentemente simples. *El Abuelo* é uma *Zamba* bastante convencional e lenta, o que aumenta bastante sua já notável vizinhança com a *Vidala*⁷⁰. Agora, pretendo mostrar um pouco dos problemas de escrita de um estilo musical de tradição eminentemente oral.

É utopia crer que alguém possa tocar uma *Zamba* unicamente a partir de uma partitura, sem conhecimento prévio do estilo. Assim como o Samba brasileiro, o Tango argentino, o *Son* cubano e outros gêneros de matrizes híbridas, a *Zamba* é vista como um gênero que não permite uma escrita precisa. Esse conceito é amplamente difundido entre músicos e leigos, mas me permito discordar parcialmente, visto que, na minha opinião, é impossível reproduzir qualquer estilo musical unicamente a partir da partitura, por mais detalhada que esta seja. Digo parcialmente, porque concordo que não é possível praticar esses gêneros com a devida verossimilhança, apenas estudando suas partituras, mas digo que discordo, porque também considero impossível aprender qualquer outra música somente através da escrita.

Não foram poucas as tentativas de escrita hiper detalhada da música. O exemplo de Milton Babbitt, já mencionado neste trabalho (capítulo 2), efetivamente não se concretizou. Seja em Mozart, Bach, Stravinski ou Berio, a experiência nos seus estilos, a carga de conhecimentos técnicos específicos e a mínima ligação, ou tentativa de entendimento, com/dos os valores culturais das sociedades que os circundavam é parte imprescindível na construção de interpretações sólidas de suas obras. A leitura da partitura sempre foi e sempre será uma parte do processo interpretativo, parte importantíssima, mas apenas uma parte.

⁷⁰ Sobre os dois gêneros, desenvolvi mais a discussão no capítulo 2.

Sendo assim, não almejei produzir uma partitura de *El Abuelo* que exagerasse nos detalhes. Considero que o músico que se propõe a estudá-la deve, necessariamente, estabelecer algum contato com a tradição do folclore argentino. Deve, necessariamente, tratar de ouvir a música de Yupanqui, Falu, Zitarrosa, Cafrune e outros mestres do gênero, para se familiarizar com seus gestos típicos. De qualquer forma, por mais simples que se pretenda a partitura desse tipo de música, há um nível de complexidade mínima para fazer-se compreender pelo futuro leitor.

Começo apresentando os padrões rítmicos da *Vidala* e da *Zamba* (Figura 136):

Patrón rítmico de vidala

Patrón rítmico de zamba (compárese con el de vidala)

Figura 136: Padrões rítmicos da Vidala e da Zamba (Ferraudi, 2005).

Como se pode observar na figura, e como é comum nos ritmos latino-americanos em geral, a primeira complexidade inerente é a definição da fórmula de compasso, que, usualmente, é em $\frac{3}{4}$ e $\frac{6}{8}$, já que essas se alternam constantemente e se sobrepõe, inclusive dentro de um mesmo compasso. No caso do padrão rítmico da *Zamba*, claramente há uma linha mais aguda em $\frac{6}{8}$, marcando as unidades de tempo, e uma linha grave marcando as unidades de tempo do $\frac{3}{4}$. As possibilidades de variação do padrão são muitas, mas sempre mantêm essa coerência.

El Abuelo começa com arpejos de quarta suspensa, que se repetem por toda a peça, com a finalidade de dar constância, tranquilidade, mas, já no quinto compasso, é apresentado o rasgueado típico do gênero, com base no padrão rítmico já mencionado (Figura 137):



Figura 137: *El Abuelo* - Compassos 5 e 6 - Padrão rítmico da zamba aplicado ao violão.

Findada a curta introdução, o tema já começa com tomadas de liberdades rítmicas que conferem um caráter mais lírico à peça, alternando compassos de 5/8 e 2/4, que aparecem de modo a não causar distúrbio no caráter estável da música, soando, mais propriamente, como uma liberdade típica que tomaria um cantor (Figura 138):



Figura 138: *El Abuelo* - Compassos 5 a 11.

O mesmo acontece no compasso 13, onde aparece a fórmula de 7/8 com o intuito único de espaçar a ornamentação, para que não soe apurada (Figura 139):



Figura 139: *El Abuelo* - Compasso 13, em 7/8.

O início da parte B é uma espécie de *intermezzo*, com caráter de improviso sobre o mesmo acorde suspenso que inicia a peça. Trata-se de um espaço de tempo para que instigar o ouvinte e para chamar a atenção para o que vem depois (Figura 140):

Figura 140: El Abuelo - Compassos 15 a 25.

O que precede esse interlúdio é um trecho de caráter inverso a ele, com constantes mudanças de acordes e uma melodia com clara relação de causa e consequência, decorrente das relações entre dominantes e tônicas. Observe, na figura 141, as relações de tensão e repouso da harmonia neste trecho da peça:

□ Tensão
 ○ Repouso

Figura 141: El Abuelo - Relações de tensão e repouso harmônico na parte B.

Por último, aparece um fragmento melódico em quintas justas, uma menção à *Vidala* e à *Baguala*, como os gêneros mais primitivos dos quais deriva a *Zamba* (Figura 142):



Figura 142: *El Abuelo - Menção à Vidala e à Baguala.*

3.3 DOIS OLHARES PARA A LONGÍNQUA INFÂNCIA

As lembranças de infância cumprem um papel importante no meu rol de memórias afetivas. Provavelmente, elas estão entre as mais significativas na vida de qualquer pessoa, porém, no meu caso, que não tenho lembranças anteriores à minha íntima relação com a música, elas estão repletas de imagens sonoras e são ricas em conteúdo propício para a (re)criação. Também cabe ressaltar que esse tipo de memória é de minha predileção. Minhas memórias de infância são como *flashes*, sem muita definição, bastante confusas e, certamente, cheias de ficções criadas a posteriori, baseadas também nas narrativas das pessoas adultas que conviviam comigo.

Também no contexto da memória como ato coletivo, as lembranças dos tempos de criança cumprem papel protagonista. As canções e contos infantis costumam acompanhar as pessoas ao longo da vida. Nós temos a tendência de esquecer facilmente acontecimentos de uma semana atrás, de dois dias atrás, e de lembrar lucidamente de um livrinho que nossos avós nos leram há muitos anos. Como explica a neurociência, as memórias se plasmam pelas emoções causadas pelos acontecimentos e os acontecimentos da infância são plenos de emoções, logo, tendem a nos acompanhar por mais tempo.

Neste capítulo, quero rememorar os processos criativos de duas obras que têm como base essas lembranças mais remotas, os motivos pelos quais elas vieram à tona e as maneiras que usei para sublimá-las através da música.

3.3.1 *Six Children Epigrams*

Os *6 Children Epigrams*, como afere o título, são seis miniaturas baseadas em canções infantis, e se inserem em uma tradição iniciada no romantismo (século XIX) e representada por importantes compositores da tradição violonística, caso de Heitor Villa-Lobos e Leo Brouwer. As obras desses dois compositores foram inspirações diretas para a composição dessas miniaturas. As Cirandas e Cirandinhas, de Villa-Lobos, a famosa *Canción de Cuna*, os Prelúdios Epigramáticos e a Suíte Miniatura, de Leo Brouwer, são as inspirações diretas.

A proposta, aqui, era de estilizar as canções infantis Nabuco foi pro Mato, Brilha estrelinha, Dona Aranha e Atirei o Pau no Gato. Todas essas melodias têm versões com letras diferentes e estão nas tradições de países diferentes. As estilizações usam técnicas, talvez clichês, da música moderna e contemporânea, como *pizzicatti alla Bartok*, politonalismo, uso não convencional do instrumento (técnicas estendidas), harmonias quartais, entre outras, com a intenção principal do sarcasmo, da ironia.

Os Epigramas Infantis surgiram após algumas caminhadas com Hanna, meu cão, pelo passeio público de Salvador, em 2013, quando eu morava nessa cidade. Por algum motivo que desconheço, a melodia de Nabuco foi pro Mato ficou na minha cabeça durante vários passeios consecutivos e comecei a compor uma estilização sobre a melodia de cabeça, quase como uma forma de “tirá-la” da memória.

3.3.1.1 Nabuco (Epigrama 1)

A primeira miniatura, baseada em Nabuco foi pro Mato, é uma abertura que pretende impactar. Começa com um fragmento da melodia, com mudança do modo (maior para menor) e uso de *Bartok pizzicato*, percussões no tampo e *tappings*. É uma entrada explosiva para chocar o ouvinte e mostrar um cabedal de ferramentas que aparecerão ao longo de toda obra (Figura 143).

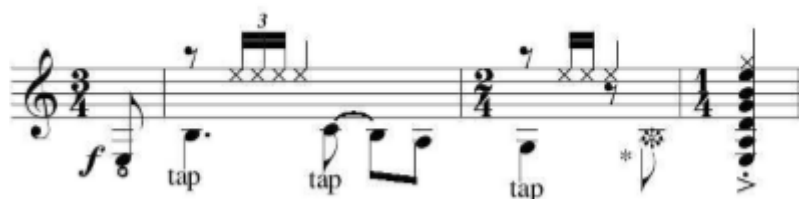


Figura 143: 6 Childen Epigrams - I-Nabuco - Início.

Na sequência, aparece um gesto rápido, descendente, numa variação do fragmento inicial que dá origem a um motivo, em tons inteiros, que também será recorrente durante a peça (Figura 144):

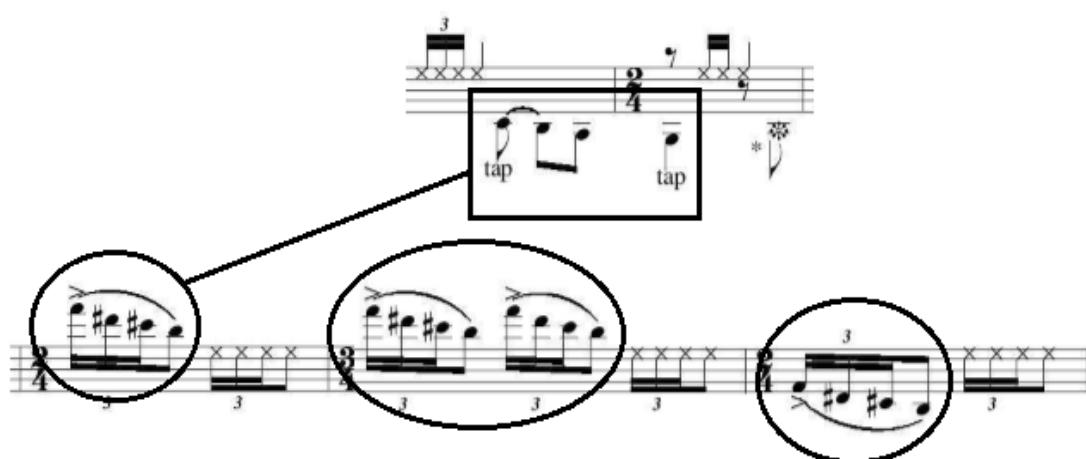


Figura 144: 6 Childen Epigrams - I-Nabuco - Motivo e gesto originado.

Acordes paralelos, acentuados e rasgueados, somam-se aos elementos já expostos e reforçam o caráter agressivo da música (Figura 145):



Figura 145: 6 Childrens Epigrams - I-Nabuco - Acordes paralelos.

No compasso 11, mais um elemento é somado: um gesto de velocidade crescente e em movimento ascendente (Figura 146):



Figura 146: 6 Children Epigrams - I-Nabuco - Movimento escalar ascendente.

A parte A finaliza com uma repetição dos compassos iniciais, como forma de reforçar o motivo principal (fragmento da melodia base – Figura 147):



Figura 147: 6 Children Epigrams - I-Nabuco - Final da parte A.

Esses primeiros quinze compassos da peça (parte A) são uma mostra condensada de efeitos. A continuação é uma mudança brusca de caráter, trocando a força pelo equilíbrio, as articulações curtas pelo *legato*, os fragmentos de melodia pela melodia completa, em suma, um câmbio completo de afetos, indo, subitamente, do agitado e agressivo ao equilibrado (Figura 148).

Figura 148: 6 Children Epigrams - I-Nabuco - Parte B.

3.3.1.2 Brilha, Brilha, Estrelinha (Epigrama 2)

O segundo epigrama é uma espécie de estudo de *campanelle*. Ao contrário do primeiro, onde os fragmentos da melodia base vão preparando a entrada da mesma, aqui ela é apresentada completa e inalterada já a partir do quarto compasso (Figura 149).

II - Brilha brilha estrelinha (Campanella)

Allegro (M.M. ♩ = c. 120)

Tudo em campanella

p *cresc.*

mf

Figura 149: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - Melodia.

A harmonia é bastante indefinida, usando progressões cromáticas e a simultaneidade das terças maiores e menores, mas, pouco a pouco, se direcionando para uma definição no modo maior (Figura 150):

mf

mf

○ Acorde indefinido □ Movimento Ascendente ⬡ Acorde de E7+/G#

Figura 150: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - Compassos 4 a 11.

A partir do compasso 14, a melodia se repete, com um tratamento harmônico semelhante, mas, nesse caso, a adição do baixo Mi confere maior definição para os acordes (Figura 151):

○ Harmonia com centro tonal em Mi □ Acorde de C# menor

Figura 151: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - Compassos 13 a 24.

No compasso 24, aparece a segunda parte da melodia base, uma simples escala descendente. Aqui, a harmonia ganha maior caráter contrapontístico, devido ao movimento mais independente das vozes (Figura 152):

Movimento das vozes

			F#		G#
	E	—————			
1	D#	—————			
2	B	B	B	A	
3	G#	—————			
	F#	E	D#		

Melodia na voz mais grave

Figura 152: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - compassos 24 a 28.

O mesmo acontece nos compassos que sucedem, mas, agora, com a melodia na voz mais aguda (Figura 153):



Figura 153: 6 Children Epigrams - II-Brilha, Brilha, Estrelinha - compassos 30 a 34.

3.3.1.3 Dona Aranha (Epigrama 3)

O terceiro epigrama é o mais simples de todos. Consiste na execução da melodia base, em Dó maior, com uso de *tappings*, enquanto, simultaneamente, a mão direita faz um trêmulo, usando o polegar para suprimir as cordas, num movimento ascendente entre a décima segunda casa e a ponte do instrumento. Veja a partitura completa na figura 154:

III - Dona Aranha

Lento

tap (ME).....

* Thumb on the strings coming out of the XII and moving towards the bridge. Fingers "i", "m" and "a" touching strings 1 and 2 as fast as possible as a spider climbing wall.
In bar 20 the rain drops her.

Figura 154: 6 Children Epigrams - III-Dona Aranha - Partitura completa.

3.3.1.4 Nabuco Again (Epigrama 4)

O quarto epigrama é um *ostinato*, ou seja, a repetição de uma nota (Si, neste caso), perpassa toda a peça, servindo de base, sobre a qual vão se sobrepondo acontecimentos. A melodia base para esse epigrama é, novamente, Nabuco foi pro Mato, que aparece, levemente deturpada, já no compasso quatro (Figura 155):

IV - Ostinato (Nabuco again)



Figura 155: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Compassos 1 a 6.

Logo aparecem variações sobre o gesto veloz, criado a partir do mesmo fragmento melódico, ainda no primeiro epigrama. No compasso doze, o gesto aparece de forma literal (Figura 156):



Figura 156: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Compassos 9 a 12.

Mais uma variação desse gesto aparece nos compassos 27 a 30 (Figura 157):



Figura 157: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Compassos 27 a 30.

O epigrama segue com mais aparições jocosas do mesmo fragmento, agora agregando uma ornamentação que faz clara referência à obra *Elogio de la Danza*, de Leo Brouwer (Figura 158):

Fragmento de Nabuco Again

Fragmento de Elogio de la Danza

Lento ($\text{♩} = 44 - 46$)

p *mas* *mp cresc.* *mf (dejar vibr)*

Figura 158: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Uso do mesmo ornamento de Elogio de la Danza.

Entre os compassos 22 e 24, há mais um desenvolvimento de um gesto do primeiro epigrama (Figura 159):

Nabuco - Epigrama 1



Nabuco Again - Epigrama 4



Figura 159: Breve desenvolvimento de gesto oriundo do primeiro epigrama.

O epigrama acaba com a primeira incidência clara de politonalismo. A melodia aparece em Lá maior sobre o *ostinato* da nota Si, que sugere a tonalidade de Mi maior (Figura 160):



Figura 160: 6 Children Epigrams - IV-Nabuco Again - Politonalismo.

3.3.1.5 Dona Chica é Cúmplice (Epigrama 5)

O quinto epigrama é construído sobre a melodia de Atirei o Pau no Gato, canção de letra politicamente incorreta, mas cantada pelas crianças da minha geração despudoradamente. Na letra, a Dona Chica assiste a uma cena de maus tratos com animais e é negligente. A isso se deve o título do epigrama, com caráter de denúncia e uma boa dose de humor.

Diferentemente dos demais epigramas, neste a melodia se apresenta completa desde o primeiro compasso, sem qualquer variação, mas com uma harmonia muito diferente da original. Aqui, a harmonia é inspirada no estilo villa-lobiano, pelo movimento paralelo de acordes anatomicamente iguais, mas que têm funções harmônicas completamente diferentes

em cada posição. A melodia, em Lá maior, é acompanhada por acordes maiores com sétima menor, todos na segunda inversão (sétima no baixo), começando pelo próprio A7/G e seguindo com a mesma forma, na posição correspondente à melodia (Figura 161):

Figure 161 shows a musical score for the piece "6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice". The score is in 2/4 time and starts with a tempo marking of ♩ = 160. The melody is written in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The chords are: A7/G, F#7/E, Bb7/Ab, A7/G, G#7/F#, G7/F, and F#7/E. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment consists of chords in second inversion. The first chord is marked with a piano (p) dynamic and an accent (>).

Figura 161: 6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice - Acordes.

Na parte B, a melodia está em Si bemol maior, enquanto o acompanhamento apresenta as notas Si e Mi, que sugerem a tonalidade de Mi maior. Assim, tem-se mais um caso claro de politonalismo (Figura 162):

Figure 162 shows a musical score for the piece "6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice". The score is in 2/4 time and starts with a tempo marking of ♩ = 160. The melody is written in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The melody is marked with a 3^a croda. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment consists of chords in second inversion. The first chord is marked with a piano (p) dynamic and an accent (>).

Figura 162: 6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice - Politonalismo.

Novamente, apresenta-se uma variação de um gesto do epigrama um e, na sequência, uma modulação da melodia, que retorna para Lá maior, ainda que o mesmo não aconteça com o acompanhamento (Figura 163):

Figure 163 shows a musical score for the piece "6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice". The score is in 2/4 time and starts with a tempo marking of ♩ = 160. The melody is written in treble clef, and the accompaniment is in bass clef. The melody is marked with a 3^a croda. The melody consists of eighth notes, and the accompaniment consists of chords in second inversion. The first chord is marked with a piano (p) dynamic and an accent (>).

Figura 163: 6 Children Epigrams - V-Dona Chica é Cúmplice - Final.

3.3.1.6 Adeus, Nabuco! (Epigrama 6 - Final)

O último dos epigramas nada mais é do que a parte B do primeiro (Nabuco), que finaliza com o chamado inicial da obra (Figura 164):

VI - Final (Adeus Nabuco)

Moderato (♩ = c. 108)

The musical score consists of three staves. The first staff starts with a 3/4 time signature, a key signature of one sharp (F#), and a 9/8 time signature. It features a melodic line with various note values and rests, accompanied by a bass line with eighth notes. The dynamic is marked *mp*. The second staff continues the melody and bass line, with a 7/8 time signature and a key signature change to one flat (Bb). The dynamic remains *mp*. The third staff begins with a 3/8 time signature and a key signature change to two flats (Bb, Eb). It features a melodic line with a triplet of eighth notes and a bass line with eighth notes. The dynamic is marked *ff*. There are three 'tap' markings on the final staff, and a triplet of eighth notes is indicated with a '3' above it.

Figura 164: 6 Children Epigrams - VI-Adeus, Nabuco! - Partitura completa.

3.3.2 Fantasia-Sonata *Dell'Immigrazione*

Compus essa Fantasia-Sonata nas primeiras semanas como residente na cidade de Bolonha, Itália, em novembro de 2014. Ela é uma representação do meu encantamento em ver as semelhanças culturais ainda existentes entre a região onde nasci e cresci (Serra Gaúcha) e o lugar de origem dos imigrantes que a colonizaram, o norte da Itália. Naquele mês, andar pelas ruas e viver o dia a dia italiano me dava a impressão de voltar a viver na minha cidade natal. Entretanto, aquela cidade era outra, cheia de diferenças, como numa espécie de sonho, onde as coisas são outras e as mesmas, ao mesmo tempo. Era um estado de espanto com a

conservação de traços culturais após 140 anos de deslocamento de uma cultura do seu solo de origem. Ver os senhores idosos peregrinando de bar em bar pela manhã era como ver meu avô, falando uma língua que eu ainda não dominava, mas que também era muito similar à do meu *nonno*⁷¹.

Foi nesse ambiente novo e repleto de imagens, que ligavam tempos diferentes da minha vida e de dois povos, que eu resolvi criar a obra. Observar aquele mundo novo ao qual eu já me sentia filiado, ia me trazendo imagens, melodias, acontecimentos da infância, que iam se mesclando ao novo cotidiano. Era um aglomerado de informações múltiplas que, apesar da aparente dificuldade, foram se costurando rapidamente e entrando na música. Os quatro movimentos da Sonata-Fantasia *Dell'Immigrazione* são uma organização das minhas memórias ligadas ao imaginário italiano, indo dos corais interioranos em dialeto *Talian*⁷², à música para violão de Mário Castelnuovo-Tedesco (1895-1968); da imagem da caixa de lenha da casa onde nasci, à ópera de Verdi; da missa dominical no Santuário de Nossa Senhora do Caravaggio (Farroupilha-RS), aos sinos da *Chiesa di San Martin* (Casalecchio di Reno-Bolonha-Itália), passando pelo tema do filme *L'Armata di Brancaleone*, por melodias pseudo-folclóricas, por janelas “venezianas” de lá e de cá e, possivelmente, por coisas que não fui capaz de levar ao plano da consciência.

3.3.2.1 Entre a infância e tempo presente, entre *Casalecchio di Reno* e Nossa Senhora do Caravaggio

O primeiro movimento da Fantasia-Sonata *Dell'Immigrazione* é a representação genérica do encontro entre dois tempos da minha vida: a infância na Serra Gaúcha e a chegada à Itália para morar, em 2014. Nessa peça, a forma sonata se apresentou sem que eu me esforçasse, já que existia esse embate psicológico entre dois tempos, o que coincide diretamente com uma forma dramática, caso da sonata. A forma sonata nasceu no século XVIII, como uma aplicação das regras do drama em música instrumental, uma forma que leva à música “pura” o embate obrigatório entre personagens, neste caso, temas musicais antagônicos. Pode-se dizer que a sonata é a concretização dos preceitos da dialética em

⁷¹ Avô em italiano.

⁷² O *Talian* é uma língua ainda praticada pelas pessoas mais velhas nas regiões de imigração italiana do sul do Brasil. Consiste em uma mistura entre o dialeto vênето (norte da Itália) do século XIX e o português brasileiro.

música.

Arnold Schoenberg (1950-1984) foi o primeiro a cunhar o termo *developing variations* (variações em desenvolvimento), para definir um processo composicional onde uma ideia inicial sofre contínua variação, dando origem a outros temas e fragmentos temáticos. É isso que acontece nesse primeiro movimento. Todos os materiais estão, de alguma forma, relacionados ao primeiro compasso (Figura 165).



Figura 165: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Compasso 1.*

Essa ideia musical, por sua vez, já nasceu baseada, muito superficialmente, em uma potencial versão da canção *La Verginella*, de origem vêneta e muito cantada nos interiores da região da Serra Gaúcha, que aparece, mais explicitamente, como segunda região temática (a partir do compasso 120) e no desenvolvimento propriamente dito (a partir do compasso 165). Sendo assim, como acusa o nome da obra, a forma sonata, aqui, é, também, uma fantasia sobre o tema de *La Verginella*. Veja, na figura 166, um esquema de representação da forma deste movimento:

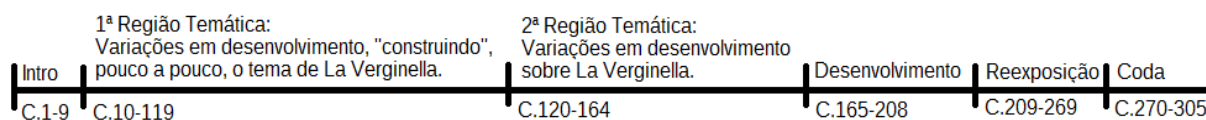


Figura 166: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Macroforma.*

A primeira região temática, de caráter épico, se desenvolve a partir de uma pequena frase, apresentada entre os compassos 10 e 31 (Figura 167):

The image displays a musical score for guitar, consisting of five staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The music features a melodic line in the upper register and a bass line in the lower register. The second staff is marked with the number '13' and continues the melodic and bass lines. The third staff is marked with '18' and shows a continuation of the piece. The fourth staff is marked with '23' and features a complex, dense texture with many beamed notes and chords, indicating a virtuosic section. The fifth staff is marked with '26' and returns to a more melodic and bass-oriented texture. The score is written in a standard musical notation style with a single treble clef and a common time signature.

Figura 167: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª Região Temática.*

Após essa primeira aparição e por decorrência dela, a música se desenvolve com um longo trecho de caráter virtuosístico, usando quase toda a tessitura do violão. Isso acontece entre os compassos 36 e 61 (Figura 168):

36

41

46

51

56

○ Regiões extremas da tessitura

Figura 168: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª Região Temática.

A mesma frase se repete (compassos 62 a 86) e, desta vez, segue para um desenvolvimento maior, preparando a entrada da segunda região temática (Figuras 169 e 170):

87

92

97

Figura 169: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª Região Temática.

102

106

111

115

ff

p

mf

Poco meno = 116

Figura 170: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 1ª Região Temática.

Sendo assim, a microforma da primeira região temática se constitui de uma grande frase, formada por duas grandes semifrases, num esquema A-B-A-C, preenchendo um total de 129 compassos. A segunda região temática já inicia com a apresentação quase literal do tema, apenas com a mudança de modo (maior para menor) e é exposta em *stretto*, uma forma de imitação oriunda das técnicas composicionais da fuga (Figura 171):

Poco meno = 116

mf

Figura 171: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 2ª Região Temática.

Novamente, a evocação introdutória da obra aparece, agora em Lá maior, preparando o primeiro aparecimento da melodia base completa e no modo original, ainda que muito ornamentada (Figura 172):

Evocação

Ponte

mf

○ Notas da melodia base (La Verginella)

Figura 172: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - 2ª Região Temática.*

Assim termina a curta e direta apresentação da segunda região temática. Cabe destacar que, neste tipo de desenvolvimento temático (variações em desenvolvimento), a separação entre as regiões é bem menos evidente que na sonata clássica. A grande região compreendida entre o início e o compasso 164 é uma contínua construção do tema original de *La Verginella*.

O desenvolvimento também começa com um *fugatto* sobre a melodia base, também em modo menor, mas que, rapidamente, modula para o maior (Figura 173):

Figura 173: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.

Segue com uma textura imitativa, mas sobre uma base harmônica usando recursos de cordas soltas e polirritmia. Consiste em uma das partes de maior empenho técnico, por ser uma textura exageradamente pesada para o violão (Figura 174):

Figura 174: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.

A textura imitativa vai diminuindo gradualmente entre os compassos 181 e 197 (Figura 175):

179

183

191 **Tpo Secondo**

Figura 175: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.

Finalmente, o tema é apresentado de forma clara, em rasgueados fortes e com a melodia clarividente, constituindo o clímax do movimento e finalizando a região do desenvolvimento (Figura 176):

191 **Tpo Secondo**

199

204 **Tpo I**

Figura 176: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Desenvolvimento.

Na reexposição, acontecem algumas modulações explorando um dos fragmentos da melodia base. O movimento termina bruscamente com um arpejo de intervalos de 5ª justa (Figura 177):

266 Lá Maior

274 Si Bemol Maior

279

286 Ré Maior

294

300

305

10

Figura 177: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - I-Tra Casalecchio e Caravaggio - Coda.

3.3.2.2 Brincando com Verdi na caixa de lenha

O segundo movimento da *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione* é bastante simples. Consiste na melodia do coral *Va Pensiero*, excerto da ópera *Nabucco*, de Giuseppe Verdi (1813-1901). Apesar da simplicidade, considero este o movimento de maior representatividade na poética desta obra, uma espécie de alma. É também o principal motivo inspirador da composição, já que esta era a melodia que dominava meus pensamentos naquele primeiro mês de vida na Itália. Eu olhava para uma estátua de Garibaldi, para uma janela veneziana, para uma toalha quadriculada ou para um rolo de feno e, imediatamente, começava a ouvir internamente a melodia do coral. E, também imediatamente, me via criança, sentado na caixa de lenha, brincando, vendo minha tia Teresinha cozinhar e ouvindo a chamada da missa, uma música que eu só fui saber qual era anos depois. Era o *Va Pensiero*.

Esse coral é parte do terceiro ato da ópera e conta, inspirado no Salmo 137, a história do êxodo judaico na Babilônia. O primeiro verso diz: *Va pensiero sull'ali dorate*, em português, “Vá, pensamento, sobre asas douradas”. É um poderoso hino de esperança dos exilados, que repercutiu na sua época, justamente a mesma época em que, entre tantas outras, minha família Colombo saía daquele país, fugida da guerra e da fome. Foi, também, o hino dos italianos patriotas, que unificaram o país no mesmo período (Figura 178):

Cantabile *tutti sotto voce*

Va, pen - sie - ro, sul - l'a - li do - ra - - te; Va, ti
 po - sa sui cli - vi, sui col - li, O - ve o - lez - za - no te - pi - de e
 mol - - li L'au - re dol - - ci - del suo - lo - - na - tal!

Figura 178: *Va Pensiero* - Melodia principal.

Para mim, quando criança, essa música não dizia nada disso. Fui saber que era de Verdi anos depois, quando comecei a aprender música e só assisti a ópera completa em 2009,

em Montevideu. O que aquela melodia representava para mim, sentado naquela caixinha de lenha, era conforto. Era estar protegido, em casa, sentindo o calor do fogão que significava alimento. Ou seja, o que aquela melodia me sugeria era quase tudo que uma criança pode esperar, logo, era também uma melodia de esperança. Não à toa habita, até hoje, minhas lembranças mais remotas.

Considerando a carga emocional envolvida e a própria beleza inerente da melodia verdiana, resolvi que esse movimento seria austero no uso de recursos composicionais, resumindo-se a uma melodia bem “cantada” e um acompanhamento que não a empobrecesse. Fiz então um acompanhamento em grupos de quatro notas, criando um efeito polirrítmico, com a finalidade de carregar a melodia de forma leve, numa tradição que remonta aos tempos do próprio Verdi, nas canções sem palavras ou mesmo nas canções acompanhadas por instrumentos, como o piano e o próprio violão (Figura 179):

II - Va Pensiero (Omaggio a Verdi)

6ª = D
5ª = G **Largo**

mp *Lascia suonare tutto*

Figura 179: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - II-Va Pensiero.

A segunda da parte da melodia, de caráter mais eloquente, ganhou um acompanhamento mais simples ritmicamente, e mais enfático por reforçar o ritmo da melodia (Figura 180):

Figura 180: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - II-Va Pensiero.

3.3.2.3 La Campagnola

Este é o mais simples dos movimentos. Seguindo a tradição da sonata em quatro partes, é uma dança, um *Scherzo*, que se propõe a aliviar a carga emocional do segundo e preparar o *grand finale* do quarto e último movimento. É baseada na canção vêneta homônima, que só aparece na parte central de forma bastante humorística e ligeira (Figura 181):

Figura 181: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - III-La Campagnola.

3.3.2.4 *San Martino Polenta e Vino*

Cheguei à Itália nos primeiros dias de novembro, início do inverno e tempo de celebração de um santo bastante popular naquele país: São Martinho. Também é a época em que há fartura de castanhas, que caem das árvores sem parar e tomam conta das ruas, seja no chão, pela impossibilidade de colher todas, seja nas bancas onde se vende castanha assada. Um ditado italiano típico dessa época é: *a San Martino, castagne e vino* (No dia de São Martinho, castanhas e vinho). Também é nessa época que acontecem muitas feiras de rua, onde se celebram tradições ancestrais, como a polenta, feita em grandes panelas, à moda antiga. Isso explica o nome do movimento.

Este quarto e último tempo da Fantasia-Sonata é, como manda a tradição, em forma rondó. Nele, reaparecem vários temas explorado nos movimentos anteriores, além de muitas citações, longas e curtas, de diversos temas relacionados à tradições italianas de ontem e de hoje. A parte A do rondó é uma corruptela das notas que produziam os sinos da *Chiesa di San Martino*, que ficava vizinha ao meu prédio em *Casalecchio di Reno-BO*. Eram elas Ré, Dó, Si, Lá e Sol, tocadas de forma aleatória. Tratei de organizá-las de forma bem tonal, como é a característica de toda a peça (Figura 182).

IV - San Martino polenta e vino

6ª = D Allegro Gentile ♩ = 120
 5ª = G
 1ª = D

Figura 182: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino*.

Na parte B, aparece um novo tema, que tem como base uma melodia que eu cantava de brincadeira, na adolescência, e que meu amigo Diego dizia ser coisa da sua avó e chamar-se Tutu Tutu Musseta. Não sabíamos, Diego e eu, qual era exatamente a melodia, tampouco a

letra, que entoávamos cada vez de um jeito diferente e com palavras em um dialeto inventado, cujo som lembrava, para nós, o italiano. Tratei então de trabalhar sobre a versão que ficou na minha cabeça, com modulações constantes, talvez inspiradas pelas próprias variações que se criam sobre melodias que não conhecemos (Figura 183):

The musical score is presented in four staves. The first staff (measures 8-22) is in D major (Dó maior) and marked with a Roman numeral V. The second staff (measures 23-34) features a series of modulations: from D major to E-flat major (Mi bemol maior, VIII), then to G-flat major (Sol bemol maior, XI), and finally to A major (Lá maior, II). The third staff (measures 28-34) returns to D major (Dó maior) and is marked with a forte dynamic (ff). The fourth staff (measures 35-36) continues the melodic line.

Figura 183: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.*

A partir do compasso 36, aparece a melodia de La Bella Polenta, uma espécie de hino da imigração italiana no Brasil. Esse tema aparece fragmentado e segue a mesma premissa das modulações constantes (Figura 184):

Figura 184: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.

A peça segue com um diálogo entre fragmentos de Tutu Musseta e La Bella Polenta (Figura 185):

□ La Bella Polenta ○ Tutu Tutu Musseta

Figura 185: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.

A parte C tem como melodia base o tema do filme *L'Armata di Brancaleone*, de Mário

Monicelli (Figura 186). E segue com mais variações de Tutu Tutu Musseta, eixo temático do movimento.

Figura 186: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino*.

A parte C começa com uma retomada da primeira melodia base usada na obra, lá no primeiro movimento, a canção vêneta *La Verginella*, que se alterna com material temático oriundo dos primeiros compassos da obra e dando lugar, a partir do compasso 208, para o tema de *Va Pensiero*, de Verdi, melodia base do segundo movimento, que agora aparece em harmônicos (Figuras 187 e 188).

Figura 187: *Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino*.

The image shows a musical score for a piece titled "Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino". The score is written for guitar and includes two staves. The upper staff begins at measure 210 and features a section marked "Lento" with a dynamic of *p*. Above the staff, guitar chords are indicated as V, VII, V, VII, V, I, and II. The lower staff begins at measure 215 and is marked "Tpo Primo". This section includes dynamics of *pp*, *p*, and *mp*. The score contains intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various fingerings and techniques such as "8" and "4".

Figura 188: Fantasia-Sonata Dell'Immigrazione - IV-San Martino Polenta e Vino.

A partir do compasso 221, o tema do rondó é reapresentado e a obra é finalizada com uma pequena Coda.

4. *LATIN GUITAR CONNECTIONS* NA FLUÊNCIA DA ORALIDADE

Quando comecei a escrever esta versão final da tese, considerava a possibilidade de um capítulo dedicado à análise discursiva sobre uma entrevista feita no período de gravação do CD *Latin Guitar Connections*. Essa entrevista foi concedida por mim a Leandro Maia, colega, amigo e um dos maiores responsáveis pela produção do disco. Concluí que a análise, aqui, não se faz necessária. Concluí que esta tese já tem suficiente caráter metadiscursivo. Concluí, finalmente, que a entrevista em si é um riquíssimo relato deste processo criativo autobiográfico e que merecia ocupar uma parte do corpo da tese, não como anexo, não como apêndice, mas como corpo da tese, contrastando, em pé de igualdade, com a linguagem escrita do capítulo anterior.

3.1 ENTREVISTA COM LEANDRO MAIA (BATH, UK, 2016)

Leandro Maia: Thiago, tu colocaste, esse é um trabalho bem importante, esse trabalho do Latin Guitar Connections e, não que outros trabalhos não fossem importantes, mas ele é um trabalho composicional, né, e tu colocaste como uma espécie de autobiografia musical. E isso me remeteu a pensar, ãhn, a primeira vez que eu te conheci, né, a primeira vez que eu te vi foi num master class, lá, sei lá que ano que devia ser... 92, 93...

Thiago Colombo de Freitas: 92, 93

Leandro: 94... Acho que 94 pra 93, sei lá, em Porto Alegre, o ma-

Thiago: 93. Foi 93, agora eu lembrei. Assim, porque foi em 94 que eu comecei a estudar com o Eduardo Isaac.

Leandro: Isso. Então, a partir... Foi talvez uma primeira conexão latina. Essa foi a primeira grande conexão latina, né, cara. Um Master Class, o Thiago tocando Verano Porteño, com arranjo de quem?

Thiago: Do Baltazar Benites.

Leandro: Baltazar Benites, que é um arranjo que tem uns, um abafadinho, né, um mute...

Thiago: Isso, é, relativamente simples, mas que tem...

Leandro: O Thiago era o violonista mais jovem, né, quê, que tinha...

Thiago: 12 anos.

Leandro: 12, 13 anos, né. Eu que to acostumado a ser o mais jovem, achava que eu que seria o mais jovem e aí tinha essa figura lá pra me afundar.

Thiago: E agora eu pareço o mais velho agora.

Leandro: Hahahahaha E aí... Cara, então tá. Ali foi a tua primeira conexão latina. Conta-

Thiago: Não sei...

Leandro: É, conta um pouquinho dessa história. É vê se tu f-. É ou nao é?

Thiago: Não, porque eu lembro... Eu não sei qual é a primeira conexão latina, porque quando eu era muito, muito, ainda criança mesmo, um grande amigo meu pai era o Ramon, que era um uruguaio que morava em Farroupilha, minha cidade natal, e... Engraçado, né, ele era uma figura, né, porque uma criança tem essas pessoas que estão perto dos pais, que eu acho que elas já reconhecem com familiaridade e tal. E engraçado que, conforme eu fui me interessando pelo violão e conforme eu fui me interessando mais pelo violão solo, o meu pai percebeu essa tendência que eu tinha nesse caminho e um dia ele me levou pra assistir um show do Lúcio Yanel.

Leandro: Caralho, velho. Está gravando? EsTá. Eu entrei na minha paranóia já, que não estava gravando. Aí, chegou, de novo, chegou no Lúcio Yanel.

Thiago: Aí foi isso, assim eu conheci o Lúcio Yanel num festival de música na cidade natal do meu pai, que é Butiá, tocando com o acordeonista, com o Gilberto Monteiro. Então, aí tem uma conexão Ramon-Lúcio Yanel, que é um pouco o princípio disso, possivelmente.

Leandro: O Ramon, uruguaio; Lúcio Yanel, argentino.

Thiago: O Ramón um leigo da música, mas um amante da música, tinha esse detalhe interessante. Era um aficionado de música. O Lúcio, o contrário, um grande músico cuja influência, cuja sombra se lança sobre a música e principalmente o violão do Rio Grande do Sul e, não sobre mim, mas sobre todos os da minha geração, da nossa geração que tocam violão. Ou seja, por que o meu pai me levou para assistir ele? Porque era ele a principal referência de violão solo no Rio Grande do Sul, né. Foi esse o, foi essa a grande contribuição. Existe um violão gaúcho antes do Lúcio e um depois. Não resta dúvida. Tudo isso ainda numa situação em que eu estava tentando reconhecer que campo do violão me interessava mais. Eu estudava violão clássico com o Ivan Montanha, um excelente professor que eu tive a chance de, a sorte de ter numa cidade pequena, como Farroupilha, naquela época, isso anos 80, né. E

essas outras possibilidades de música, que eu conhecia principalmente através do meu pai e da relação dele com a música como músico amador e tal. Então aparece esse, tem muito marcante para mim que é o show do Lúcio que eu assisti muitas vezes, eu gravei com VHS.

Leandro: Tu filmaste.

Thiago: Eu filmei, eu filmei com a VHS de trinta quilos do meu pai. E nisso o Ramon entra de novo. Porque, aí, eu lembro de um dia em que o meu pai foi, que a gente foi para a casa do Ramon com uma finalidade mais específica do que simplesmente visitar o Ramon. A gente foi lá para ele mostrar os discos que ele tinha. E ele me emprestou uma pilha assim de discos de vinil: Jorge Cafrune, Alfredo Zitarrosa e assim por diante, grupos de violão e coisa, né. Ali eu fiquei aficionado por aquilo, desse violão do prata. Esse violão popular, o violão acompanhador, mas com todo um refinamento, que era uma coisa que eu achava espetacular, assim. Grupos de violões, né, aqueles arranjos que são super intuitivos e super tradicionais, mas existe uma tradição muito sólida de arranjo para grupo de violão acompanhador. Esses tempos eu estava conversando com alguém, que eu não lembro quem, mas que me dizia que o Alfredo Zitarrosa, ele tinha na cabeça os arranjos dele. Ele chegava no estúdio e ele cantava a parte de cada violão e pronto, e assim se fazia o arranjo. Esse tipo de violão me interessou demais.

Leandro: E só uma pergunta: ele cantava, ele, tipo, cantava, ele assobiava, ele não mostrava no violão?

Thiago: Pois eu acho que assobiava. Ele tocava violão eu acho que bastante bem, mas não era necessário nessa hora. Era dizer; “ah, bom, essa voz vai mais por aqui assim”, né. Então, enfim, aquilo ali, eu fiquei alucinado por aquele tipo de música, entende, por aquele tipo de violão e tal. Nessa mesma época, também. O meu professor formal teve um outro grande mérito, além de me ensinar o violão clássico e eu acho que muito bem, assim, eu acho que eu tive uma iniciação muito sólida com ele. Mas ele era um cara muito aberto também, quer dizer, eu aprendia muito a me acompanhar, quer dizer, ao mesmo tempo em que eu estava estudando os livros do Henrique Pinto, que era o professor do meu professor na época, eu também estava aprendendo o repertório todo de Chico Buarque, entende, Caetano Veloso. Se não me engano eu tenho um videozinho meu muito novo, um vídeo eu tocando o Canto do Povo de Algum Lugar. Um dia eu vou encontrar esse vídeo. Então tem essa assemblage de latinidades diversas no início da minha formação e esse momento que começou a conversa que é quando a gente se conheceu foi.... Eu estou percebendo agora, como aquilo ali uniu

esses mundos diferentes nos quais eu transitava. Eu acho que têm dois momentos de união entre o ensino formal e aquele mundo da música latina que me interessava tanto. Eu lembro de uma vez em que eu encontrei um disco dos Irmãos Assad, de música latino-americana, que tem, onde eles gravam a, eu acho que a primeira gravação da Tango Suíte do Piazzola, onde eles gravam um Bebê do Hermeto Pascoal, quer dizer, um monte de coisa.

Leandro: Um dia eu estava com um violonista turco que citou esse disco, com o arranjo do Bebê, e essa turma, né.

Thiago: E eu escutei esse disco e digo: “Nossa, esse disco parece que junta o Cafrune, o Lúcio, o Caetano e o Gil com, sei lá, com o livro do Henrique Pinto, com um som limpinho, com tudo, nossa, aquilo ali me encantou demais. Eu lembro de escutar Tango Suíte, aqui tem tudo, entende? Tem aquele feeling popular, na falta de uma palavra melhor e, ao mesmo tempo tem tudo aquilo que o meu professor me ensina a tentar melhorar, entende?”

Leandro: Técnica...

Thiago: Técnica, é. Então isso é uma coisa. E a outra coisa é justamente esse cenário, onde eu conheci o Eduardo Isaac, vi ele tocar, achei deslumbrante pelo mesmo motivo. Era um tipo de violão que tinha um punch, assim, né, só que ao mesmo tempo tinha um todo refinamento clássico e tal. E nessa ocasião ele me convidou, ele e o seu Antonio Crivellaro, que era o diretor da Escola Palestrina, eles ligaram para o meu pai e para a minha mãe, para chamar eles para Porto Alegre, para propor isso: que eu fosse estudar com o Eduardo Isaac.

Leandro: Então, para mim marcou muito, é muito engraçado isso, porque ele marcou. Eu lembro do Crivellaro apresentando o teu pai e a tua mãe-

Thiago: Na sala.

Leandro: Eu lembro de ver isso.

Thiago: Era tudo um cerimonial.

Leandro: Era um cerimonial, era uma coisa protocolar, né. Assim, para mim foi impressionante isso. Foi muito marcante para mim. Então tá, então essa já era a segunda ou terceira conexão latina que tu estavas fazendo. Essa história do disco, quando, então, esse...

Thiago: E tem aquela história em que — eu acho interessantíssimo — que eu fui lembrar aqui em Bath, que casualmente foi essa, isso foi quando eu tinha uns 11 anos, nesse momento aí. Que eu estava tão interessado por isso, de música regionalista e me ligando já com essa coisa da música de fora também e colaborando com o meu pai na música amadora dele, mas eu gostava muito dessa brincadeira. Para mim era um tipo de brincadeira, mas que eu gostava

demais. Chegava uma hora que eu não conseguia, eu chegava do colégio e tinha que ir pegar o violão para pensar num arranjo, entende? No quê que um violão faz no outro. E nessa época eu tive a primeira crise que é muito ridícula, é muito engraçada, e foi a primeira vez que eu pensei: “será que eu tenho tempo ainda de voltar para o violão clássico?”. Que era isso, né, eu me sentia em dívida com o violão clássico, assim. E pensava: “bah, será que com 11 anos de repente já está meio tarde para voltar a estudar o violão clássico.”

Leandro: Cara...

Thiago: Aí eu tive esse momento, ainda com aquele meu primeiro professor de voltar para o violão clássico, e aí voltar para compensar o tempo perdido. E foi isso que culminou com esse seminário, né. Foi quando esse meu professor começou a me estimular de uma forma meio... ele começou a me, ãhn ...

Leandro: Chantagear, né hehehe

Thiago: Challenge hehehe não, ele começou a me desafiar, exatamente, a dizer: “bah, essa peça aqui, se tu conseguires tocar essa peça aqui, agora tu vais ser um concertista”. E aí, e assim ele foi da Bourée, que fechava o livro do Henrique Pinto, passou pelo, sei lá, pelo Capricho Árabe, do Tarrega, e cada uma que eu conseguia fazer ele me dizia: “tá, essa ainda não era”. E assim ele foi me levando. Nessa época em que a gente se conheceu, eu tinha um repertório que tinha ainda Sevilha do Isaac Albeniz, o arranjo do Verano Porteño, tinha os prelúdios do Villa-Lobos, tinha, enfim, era por aí, e tudo isso era já o ponto culminante de quando ele estava dizendo: “tá, então agora tu estás tocando peças de concerto.”

Leandro: “Mas não quer dizer que seja ainda o concerto...”

Thiago: “É, ainda não é um concertista, mas já estás tocando peças de concerto”. Enfim, eu lembrei disso, não tem como não lembrar, né. Lembrar pelo resto da vida dessa crise dos 11 anos de não saber se eu iria conseguir voltar.

Leandro: Isso é muito bom, cara. E, o que eu ia perguntar, eu estava me lembrando... Tá. Chegamos na segunda, terceira conexão latina e, tá, o fato de ser autobiográfico, né. É interessante como isso vem de muito cedo, né. Ou seja, não é um projeto: “ah, agora é o meu CD”. É um trabalho composicional, autoral e que congrega essa história desses dois mundos, né. Do mundo concertista, que é-..., e do mundo platino, do violão que reúne o Raul e o Lúcio Yanel. Tu te sentes fazendo essa fusão agora, essa reunião...?

Thiago: Eu sinto ela já hibridizada, entendeu, já fundida. E eu acho que isso é o trabalho dos últimos 10 anos. Quer dizer, eu fiz o meu último CD solo em 2006, e ele foi uma espécie de

pontapé inicial. Foi o momento em que eu digo: “eu preciso olhar pra trás na minha vida, porque eu deixei muita coisa de lado.” De novo, aí, eu tive uma crise aos meus 11 anos e depois tive aos 25 anos eu tive outra crise que foi o inverso: “agora eu sou um violonista clássico, eu tenho uma carreira no violão clássico, eu toquei o repertório todo tradicional, enfim. Mas calma aí! Ficou uma coisa lá no passado que era um tro-, era um negócio, entendeu”. Era o que eu queria, era o que dava o brilho, entende. Daí tem um trabalho de 10 anos de conseguir ir montando essas memórias e...

Leandro: Aí que tu te tornaste concertista hehe

Thiago: Pois é, e aí eu precisava dar essa outra volta. Voltei a compor, né. Eu passei, imagina, toda essa formação “séria” ((Thiago gesticula aspas com as mãos)) de violão clássico, eu deixei de compor. Eu lembro as minhas-. Eu compus desde criança, muito criança, né, colaborando, justamente como eu falei, com o meu pai, canção, essas coisas, enfim. Mas eu fiz as minhas primeiras peças para violão solo também nessa época em que a gente se conheceu, né. E eu dava o nome de prelúdio para todas, porque o meu professor me dizia que uma forma livre é um prelúdio e, bom, então tá, se eu não sei qual é a forma, se chama prelúdio. E eu lembro, olha que interessante...

Leandro: E tu escrevias?

Thiago: Sim, eu tenho escrito, eu tenho os manuscritos em casa e tal. É, e ele me corrigiu, evidentemente tinha erro, né.

Leandro: Que maravilha, cara. Que baita pedagogia.

Thiago: É, ele foi um grande professor.

Leandro: Não, e a tua formação é muito legal. Porque ela não nega o formal...

Thiago: Teve tudo.

Leandro: Teve tudo, né. Não nega o formal, respeita o formal, mas não perde, não nega... E mais, só que é um formal que te dá motivação, né. Ele tem uma motivação interna tua, né.

Thiago: É, isso aí, foi por aí.

Leandro: Porque o cara aprende a ler e escrever a sua música, aprende a fazer a sua partitura.

Thiago: Eu aprendi a escrever e a ler muito mais por essa via. E olha só o que me faz lembrar: o meu primeiro prelúdio, eu tinha feito já uns esboços antes, mas aí eu fiz o que eu dei o nome de Prelúdio 1. E ele é um choro, assim, ele: ((cantando)) “ti-tara-tira-tira. Tira, tira tã”. E assim...

Leandro: Tu lembras da melodia.

Thiago: Lembro, acho até que eu consigo tocar um pouquinho se eu pegar o violão na mão, porque assim, esse tipo de coisa a gente não esquece mesmo. Eu não esqueço de coisas que eu tirei, músicas do Lúcio Yanel que eu voltei a tocar 20 anos depois, eu voltei a tocar pelo que eu lembrava, imagina. Essas memórias de infância, início da adolescência, têm um outro nível, eu não sei qual é o grude que faz.

Leandro: Eu acho que tem um nível cognitivo na jogada, né. Claro, tu lembras fisicamente, assim, se eu pegar um violão eu saio tocando, mas tu tiveste também lembrança visual de estar escrevendo aquilo e de estar, né.

Thiago: Sim, um somatório.

Leandro: É um somatório.

Thiago: E também era um esforço muito grande para mim, também, na época. Então, também tem isso, eu acho. E já nesse prelúdio tem esse dilema, assim, de... Na época eu já tinha, esse pensamento muito primário, mas já me preocupava muito. Um lance que aquilo ali, o quanto que eu era brasileiro, o quanto eu era gaúcho, entende, o quanto eu era filiado a quê, sabe. E eu não tinha condições de compreender o quê, aí vem isso desse choro. Na verdade era o Negrinho do Pastoreio, né, o intervalo, que depois descamba e vai para qualquer outro lugar e é um choro, entende. É uma coisa... Ou seja, aquilo ali é uma representação muito infantil — porque, enfim, era uma criança fazendo — dum dilema identitário.

Leandro: Nossa, que legal.

Thiago: Tu vê, que loucura, isso está na minha cabeça desde sempre, nesse sentido, as conexões latinas, elas estão ali desde sempre. Eu posso pensar em qualquer época da minha vida e eu sempre tive alguma coisa, mal resolvida, não sei, mas uma vontade de entender como isso acontecia, né.

Leandro: E quando tu estavas fazendo esse prelúdio, tu tinhas-

Thiago: Ou seja, a gente tem lembranças...

Leandro: É, mas eu estou pensando uma coisa. Aí são as meus assuntos particulares, assim. Mas tu estavas consciente dessa melodia do Negrinho do Pastoreio?

Thiago: Sim, estava.

Leandro: Então conta depois.

Thiago: Eu estava, sim.

Leandro: Já foi um primeiro “tema e variações”, uma primeira...

Thiago: Mas não foi. Era tipo uma citação. Era mais uma citação, sabe.

Leandro: Uma consciência de citação.

Thiago: Ou uma culpa de que aquilo estava muito brasileiro e eu também tinha que-

Leandro: A:::::h!

Thiago: Um embate entre o 7 e o 20 de setembro, assim.

Leandro: É, entendo.

Thiago: É, tu vê. Isso é muito banal, mas, assim, convenhamos que isso esteja no imaginário gaúcho sempre. Sem nenhum — e eu repito isso — sem nenhum, que não me confundam com nenhum separatista e coisa, não tem nada a ver com isso. Aliás, é pelo contrário, é justamente pela ambiguidade essa é reconhecer, ela é reconhecer um tipo de brasilidade muito brasileira em primeiro lugar, né.

Leandro: E tu, quando tu estavas fazendo aula com o Isaac lá, tu lá no Paraná, Argentina-

Thiago: Em Paraná.

Leandro: Em Paraná, perdão e...

Thiago: Não, a cidade, né.

Leandro: Sim, na cidade de Paraná, na Argentina, que é no litoral,

Thiago: No litoral que não é na praia.

Leandro: É, exatamente. Lá tem essa onda. E aí, tu te sentias como? Como era te sentir brasileiro, fazendo aula com o Isaac?

Thiago: Eu tenho impressão que ali foi, se diluiu, isso. Tu vê como eu digo que uma coisa coincide com a outra perfeitamente. Porque as pessoas acham que o meu interesse pela música popular latino-americana em geral tem a ver com o Eduardo Isaac. E, um pouco, sim. O Eduardo Isaac tem um discurso muito forte disso, entende, de que a gente precisa ter um repertório. Assim como a Rússia construiu seu grande repertório, e sempre foi periférico em relação à Europa, mas que a Europa teve que reconhecer: ali existe um grande repertório. Assim também a América Latina tem. Isso é uma coisa, um discurso político. Mas o que eu aprendi com o Eduardo Isaac nos 10 anos em que eu passei estudando com ele foi o cânone do violão clássico. Então era essa visão universalista, digamos, os *standard* do violão clássico, né, como uma formação obrigatória. O que eu já ressignifiquei de várias maneiras ao longo da minha vida, que hoje eu entendo bastante bem. Eu acho que existe um valor grande nesse tipo de formação clássica, não só na música, né, em qualquer coisa. Eu acho que existe um grande valor no ensino formal e da visão de que, sim, existe um cânone. É muito importante tentar conhecer ele, realmente, conhecer o máximo possível. E também é muito importante saber

questionar ele, e não tomar ele como cânone universal que, justamente, cultura é uma coisa muito maior do que uma seleção de obras que são reconhecidas como obra prima.

Leandro: Mas o contraditório, mas o interessante, o paradoxal, talvez fosse isso. Tá, vai para a Argentina estudar o cânone ocidental.

Thiago: É, aquilo ali diluiu né, agora eu lembrei da pergunta, mesmo, que eu acho que eu fugi dela. Sobre a pergunta: eu acho que ali foi o momento de me tranquilizar com relação ao tanto de brasilidade. Tá, naquele momento aquilo começou a deixar de ter tanta importância.

Leandro: Tá fora, tu és brasileiro e não tem jeito.

Thiago: É, sim, fora tu és brasileiro e, claro, também tem isso: quanto mais tu vais conhecendo o mundo, menos interessa aquela sutileza de pertencimento, digamos assim. Sim, tu constróis tantos outros, né.

Leandro: E tu reviveste esse tipo de insight identitário, assim, ...

Thiago: Sempre, né. Sempre. E aí o álbum o *Latin Guitar Connections* conta a história basicamente disso, entende. Das tantas situações na vida que a gente tem, que a gente questiona a própria identidade, que a gente reconhece traços que estão em nós e tal, mas que às vezes a gente deixa meio escondido, meio aqui e meio ali. Então são muitos os momentos que estão retratados nele. Eu comecei a compor, acho, muito em função disso. Tanto lá na primeira vez, quando eu era um pré-adolescente, como na segunda vez, que é digamos de 2007 para cá, eu sempre procurei compor para registrar esses momentos que eu achava fundamentais registrar e ninguém podia fazer isso por mim, porque eles eram meus, enfim. Então tem essa função de fotografia musical, fotografia sonora, e tem essa função de, “bom, se eu deixar a imaginação correr aqui, para que lado que eu vou?”. Meio como sensação “bah, se eu não pensar sobre isso, o quê que eu sou?”. Não é? “Como eu me represento se eu não pensar sobre?”. Então tem aí, quer dizer, tem um momento muito óbvio, assim, que é esse da ida para a Itália para morar e aí enxergar a Itália e pensar “eu nasci e vivi até os 17 anos numa cidade de colonização italiana”, pensar, “bom, e o quê que eu sou em relação à Itália”. Isso é uma coisa que eu muito pouco pensei na vida. Naquela época em que eu comecei, em que eu era um pré-adolescente tentando compor e tentando descobrir o quão brasileiro, o quão sulista eu era, não me passava pela cabeça o quão ítalo-descendente eu era. Porque o lugar que eu vivia, isso era tão óbvio, né. Era tão banal que não me interessava, entende. Eu acho engraçado. Daí eu fico lembrando de outras coisas, tu vê, né. Memória pessoal e coletiva, assim, trabalhando, em synch e de-synchada. Por exemplo, a coisa de nascerem grupos de

dança italiana na serra, por exemplo, é posterior a essa minha pré-adolescência. O que mais tinha na serra era CTG, quer dizer, o que mais os gringos queriam ser era gaúcho, digamos.

Leandro: Não era um momento de boom turístico, ainda.

Thiago: Também. Era antes do boom turístico. Exatamente.

Leandro: A serra gaúcho era-

Thiago: Bento não era o Vale dos Vinhedos, já era capital, quer dizer, a região toda era capital do vinho, mas isso não interessava muito. Não tinha esse viés turístico, exatamente, que se construiu em cima da história da imigração. Então naquela época isso era muito insipiente ainda, muito, iniciando, assim.

Leandro: Quando tu falas em registrar momentos importantes e tal, o que são esses momentos?

Thiago: Então, bom, aí são coisas, muitas vezes as coisas mais banais, né, porque, o valor das efemérides, assim, quanto mais passam os anos, quanto mais a gente vai ficando experiente, para não dizer velho, mais a gente vai percebendo o que realmente é importante, bonito, sei lá, são coisas muito pequenas. É a minha relação com a Hanna, que é um cachorro, entende, é a relação com um lugar muito qualquer, entende. Estás na praia. Ou assim, alguma coisa muito mais simples, sei lá, tu estás dentro de um... Isso é muito difícil de explicar, eu tenho certeza de que isso acontece contigo também. Às vezes tu podes estar sentado em um degrau de uma, sei lá, de um cordão, meio-fio, em algum lugar, esperando um ônibus, não sei, mas aquilo gera um momento de emoção por algum motivo. Alguma coisa te desperta. E aquilo passa a ser um grande momento. E é uma efeméride, entende, tu vais dar o nome da música como Ponto de Ônibus 1. Cordão da Calçada. Então a minha música vai muito por esse caminho, também, de... Também de uma coisa de não super valorizar as coisas... Eu já tentei trabalhar, assim, tematicamente dizer “bom, vou me dedicar a, sei lá, fazer menção a uma grande obra”, sei lá. Não é o meu melhor caminho. Ou quando eu faço tem que ser... Vem de uma efeméride, assim. Sei lá, por quê que eu vou ali fazer variações sobre um tema do Nei Lisboa, tal. Tem evidente a temática da música naquele momento, fazia sentido para mim, mas foi a casualidade de estar de carro em Porto Alegre, depois muito tempo não morando, morando fora do Rio Grande do Sul, e, bom, e aí a rádio tocar aquela música que eu nem lembrava, fazia muito tempo que eu não lembrava. E tum. Tá. E ela fez muito sentido para mim naquela hora.

Leandro: As coisas te batem, né. Nesse sentido, elas te...

Thiago: É, e meio que não saem da cabeça até que eu me livre delas fazendo música. É meio isso. É como se livrar de uma coisa que fica martelando. É o negócio dos epigramas infantis também, que eu compus os epigramas infantis porque o “Nabuco foi pro mato caçar borboleta” ficou na minha cabeça, me enchendo o saco. Como acontece com todo mundo também.

Leandro: Tu estavas passeando com a Hanna também.

Thiago: E eu estava passeando com a Hanna, em um passeio público em Salvador e me veio “Nabuco...”. Eu comecei a variar o ritmo do Nabuco na minha cabeça, botar uns compassos de 5, de 7 uns de 3, sei lá, para, porque aquilo estava me incomodando tanto que eu também precisava mexer nele. E isso me acontece muito também. Uma coisa que acontece com qualquer um, que entra alguma música na cabeça e fica ali martelando. No caso foi o Nabuco. Dessa variação sobre o Nabuco que eu tive a ideia de fazer os epigramas, né. Então, é muito isso. É muito para se livrar, talvez. Isso eu não tinha pensado antes. Para se livrar de uma coisa que está encucando e tu...

Leandro: ((cantando)) “Como é que eu vou fazer para te esquecer”, não é, alguma coisa assim.

Thiago: Faz 8 variações que tu esqueces.

Leandro: Aí tu tens 8 coisas para lembrar depois. Então fala um pouquinho sobre as músicas, sobre as músicas do trabalho. Eu acho que essa coisa, essa efeméride particular transmutada em obra, ela em si não é importante. Mas o que eu acho, o que me chama a atenção na tua personalidade, e que eu admiro, é esse estar no aqui-e-agora. Isso eu acho que tem a ver com alguma coisa até zen. Do tipo, “tá, eu estou aqui-e-agora, passeando com esse cachorro, e me vem um troço na cabeça.”

Thiago: É, eu acho que tem muito a ver. Nada me incomoda mais que não me sentir no lugar onde eu estou. Sabe aquelas épocas, às vezes, em que tu estás pensando “ah, como eu queria voltar para tal lugar, como eu queria estar em tal lugar.” Nada me causa mais desconforto do que isso. E tem a ver com isso que tu me falaste. O presente, o espaço presencial para mim é muito importante. Sim, a minha composição tem a ver com isso; com representar aquele espaço.

Leandro: Então fala um pouquinho das composições.

Thiago: Tu falaste uma coisa que me fez pensar em alguma coisa. Ah!, eu sempre acho importante bater numa tecla que é assim: o autobiográfico. Eu não gosto de ter falsa modéstia

e falsa humildade, mas eu acho que existe uma humildade muito genuína da minha parte que é de dizer assim: o autobiográfico não é resultado de um egoísmo que eu goste de representar. E sinceramente eu não acho a minha vida nada importante em relação à nenhuma outra. É só mais uma vida ordinária, como qualquer outra. E o bonito é isso, entendeu. E eu realmente acredito que representando essas minhas coisas, que só interessam a mim, eu estou representado as coisas que todo mundo tem, e que só interessam a elas também e que, no final, isso tudo interessa a todos. Então eu acho que a importância é essa. É representar uma vidinha qualquer, por mais medíocre que seja, é demais, entende?

Leandro: É, mas é muito louco, cara, porque a gente, te conhecendo, reconhece esse ser e estar, assim, é o presente. ou esse incômodo. Eu me sinto incomodado quando eu sinto que não estou onde eu estou. Isso é do cacete, né. Porque eu acho que isso tem uma maturidade que me interessa muito, que eu me identifico. Mas só que tu chegas e tu fazes uma pu:::ta música no violão, entende? E que é uma peça que todo mundo quer, que as pessoas querem tocar, que é uma peça de concerto de alto nível. Como é que tu... Então, nesse sentido, às vezes as pessoas podem até ficar meio ofendidas, entendeu, “como assim esses epigramas infantis, cheio de voz, contraponto, gestos de compositores diferentes, o cara fez para se livrar de uma música que veio na cabeça dele, passeando com o cachorro?” Entendeu? Como é que funciona?

Thiago: Para mim o lance, assim, às vezes eu acho que eu sou meio ingênuo, assim, nessas horas. Mas, não, também não. Eu não acredito nisso. Quanto mais uma coisa me desperta emoção, e, como eu falei, pode ser qualquer coisa, pode ser uma garrafinha pet, não sei, mas calhou que aquilo é emocionante naquele momento. Eu vejo uma coincidência incrível de quanto dá certo, de quanto fecha, o tanto que eu tenho lembrança daquilo ter sido emocionante, com o quanto de sucesso, digamos, que aquela peça faz depois com quem assiste, né. Como eu posso me gabar de ser sincero, assim, de... Então tá, quando eu faço alguma coisa eu acabo me esmerando muito mais para uma coisa que.... Porque também tirar alguma coisa da cabeça, digamos que não é um ato tão pequeno, né. Pode ser uma grande coisa. Então, eu acho que vai por aí, né.

Leandro: Mas falando da parte racional, também, do processo criativo. Como é que tu vais tomando decisões e tal? É que tu pensas muito também pelo instrumento né. Na verdade eu falo racional, mas é um racional que tu pensas através de um instrumento também.

Thiago: É, eu acho que a graça está em não separar as coisas. Isso é difícil. Mas isso, também, eu acho que é uma coisa que faz parte da formação de qualquer um, em qualquer área, inclusive. A gente vai dominando coisas, né, tecnicamente e tal, e a gente vai aprendendo racionalmente contraponto, harmonia, técnica instrumental, enfim, análise musical e tal. E muitas vezes a gente se pergunta que utilidade tem isso, porque, enfim, aquilo é muito mecânico enquanto a gente não tem domínio sobre. Então aquilo não passa de um exercício enquanto a gente está nesse patamar. No fim, a grosso modo, eu penso, pelo menos como análise de uma trajetória pessoal que existe aquele momento em que... Como se tu esqueces isso. Mas tu já tens isso introjetado, né. Quer dizer, tu não precisas mais pensar nas regras de uma fuga para... E ela aparece na tua cabeça. Tu estás fazendo uma outra coisa. Tu estás lá, desenvolvendo um tema por tal caminho, e daqui a pouco calhou de aparecer uma... Daquilo soar como um sujeito e aí queres compor um contra-sujeito e vira uma fuga, entendeu, e sai da fuga de novo. Porque aí tu tens essa naturalidade de fazer sem ter que pensar em como se faz uma fuga. Eu estou usando o exemplo da fuga como poderia ser qualquer exemplo de uma técnica, né, que, quando tu podes fazer ela sem pensar muito, é aí que realmente se consegue fazer a coisa, né. Porque senão, eu acho que tem isso, né, é muito complexo para lidar racionalmente com tudo ao mesmo tempo. Então é necessário ter essa familiaridade com a técnica a ponto de ela simplesmente fluir. Mas ela precisa existir, né, porque senão o que flui é nada.

Leandro: E aí tu tiveste esses, no mínimo, 10 anos de formação muito formal no violão.

Thiago: É, e na música, né.

Leandro: Que foi onde tu incorporaste esses gestos, mas ao mesmo tempo, tu não te aprisionaste a esses gestos. Então, a gente estava conversando ontem, e me chamava a atenção a palavra irreverência, como uma palavra que eu acho que é muito aplicável ao teu trabalho, porque tem tanto o viés da irreverência como humor, mas irreverência também no sentido de não-reverência. E é uma não-reverência extremamente respeitosa. Ou seja, tu conheces, dominas a forma, dominas a linguagem, e tu brincas com ela, né? Como é essa questão do humor para ti?

Thiago: O título que me deram como violonista iconoclasta, que eu tenho muito orgulho, me deixa muito feliz. Eu gosto muito de ser iconoclasta em tudo, né, não é questão de gostar de ser ou não. Eu não tenho orgulho ou vergonha: eu sou. Mas iconoclasta não significa baderna, entendeu? É tipo, sim, eu respeito os mitos e eles constroem a nossa identidade, justamente, e

são muitos, enfim. Para mim a diferença é essa. E a irreverência é muito importante porque é isso. Sim, se reconhece o mito, se sabe a importância dele, se sabe o quanto ele atua sobre a tua vida e a vida dos que te cercam, mas isso não significa rezar todos os dias para ele, entendeu, é quase isso. É ter um trato natural com aquilo. Tu me falaste aquilo ontem. Na verdade é dizer assim: “bom, eu reconheço tanto o mérito de Bach, sei lá, que eu posso tirar até um sarro com ele. Eu chego a ser até..., até a me sentir amigo, entendeu. Então, eu vejo a coisa por aí. Não acho desrespeito fazer isso. Não acho desrespeito jogar, assim, livremente com uma tradição, justamente porque, sim, respeito demais. Então, eu não questiono esse respeito.

Leandro: Respeita e ama, né. E é isso. É uma coisa meio...

Thiago: De repente tem a ver com isso. É uma relação mais apaixonada do que, né...

Leandro: É, mas é que tem a intimidade. E a intimidade, com tudo, tolera o jogo, né. Isso é muito legal. Então, assim, po, tu começaste falando das latinidades, e, digamos um primeiro momento marcante, esse momento: juntar o Raul uruguaio, amante de música, cheio de vinil; tu, gravando um show do Lúcio Yanel em VHS, e tal, como é que... Tá, lembrando do Lúcio Yanel, o Lúcio Yanel tem uma homenagem explícita no teu trabalho agora, né que é o "El Abuelo". Fala um pouquinho dessa música e dessas canções.

Thiago: Essa música é como se eu estivesse devendo desde sempre. Um dia eu teria que fazer essa música. No fim foi mais uma efeméride, né, como muitas outras. A minha mãe estava em Farroupilha, visitando as minhas tias e tal, e eu estava em Porto Alegre, isso faz muito pouco tem, foi das últimas coisas que eu compus. Faz uns meses aí. E eu digo: “mãe, o Lúcio vai tocar hoje em Caxias, se tu quiseres eu te busco de carro e aí tu vais comigo no show e depois a gente volta para Porto Alegre.” E foi isso. E no outro dia eu digo: “bom, acho que chegou a hora. eu preciso fazer essa música”. Então foi esse tipo de peça que a gente só faz, entende. Ela nasceu, assim, rápido, fácil, porque, sei lá, porque de certo é por isso. Porque tu tens uma vida inteira naquele... É uma missão que tu... Como se toda a minha vida fosse trabalhar em função de construir elementos para que aquela música saísse, assim, sem nenhum esforço, né. Ah, uma música muito simples, também, do ponto de vista formal.

Leandro: É, mas ela tem uma complexidade que a gente estava comentando, até, a complexidade do suíngue, né.

Thiago: É, da zamba.

Leandro: É, da zamba.

Thiago: É, que eu considero um suíngue muito difícil de conseguir, né.

Leandro: É, a gente estava no estúdio aqui e “ah, agora cheguei, né”. Para não ser mecânico. E fluido, e cheio de ritmos subentendidos, né. Legal, e, ao mesmo tempo, to lembrando da Sonata agora. Voltando à infância: Caxias agora. Tu tens uma Sonata da imigração.

Thiago: É, a Sonata é a obra grande do disco, né. E foi isso, o encontro com a Itália contemporânea, quer dizer. Heroicamente eu morei na Itália no ano dos 140 anos da imigração italiana no Brasil. E, cara, ali eu me dei conta de muita coisa que eu nem tinha pensado a respeito antes. Por exemplo, eu fui criado dentro de uma sociedade de imigrantes italianos, mas com uma diferença muito grande do que é um bairro de São Paulo ou de Buenos Aires ou de Nova Iorque, onde se junta aquela minoria e ela constrói um estilo de vida que é muito glamurizado, inclusive, que é todo um... Poderoso Chefão. Mas ali onde eu nasci era completamente diferente, era uma imigração de gente rural, só, que chegou num ambiente onde não existia uma sociedade civilizada. Não existiam cidades ali na serra gaúcha. Existia mato, só, e bugio. Então, quer dizer, se começou aquela coisa do zero. Ali foi do zero, mesmo, entende, nesse sentido é diferente da dinâmica da América Latina como um todo, do continente americano como um todo. Não, chegaram lá, os conquistadores, apagaram uma coisa que existia e começaram outra. No caso da serra gaúcha, como outros também pelo continente, não, né? Não existia um... naquele momento.

Leandro: É, os indígenas daquela região já tinham sido apagados antes.

Thiago: Pois é, já não tinha mais nada. É, basicamente era isso. E começaram esse mundinho italiano no Brasil. Mas que, 140 anos depois, é um mundo completamente brasileiro. A maioria das pessoas não fala italiano. Eu mesmo não falava italiano. Nunca falei italiano. Eu usava, chamava meu vô de nonno, mas isso, bom, é um... né. Então, o interessante da Sonata, ela é esse reconhecimento de dois mundos diferentes, mas que têm um elo aí. Mesmo depois de 140 anos, muitas coisas permanecem. Então, chegar a morar na Itália e ver aquela sociedade separada geograficamente 140 anos foi muito interessante nesse sentido: de reconhecer coisas em comum, sabe, de olhar para uma pessoa na esquina e ver que um gestual muito típico, entende, e que é o mesmo da minha mãe, sei lá. Muita coisa, uma maneira de falar, uma entonação, né, quer dizer, falando português, mas tendo aquela entonação que tu consegues ouvir naquela outra língua, que é muito diferente. Então a Sonata nasce disso, entende, dessa espécie de surrealismo. Porque aquilo ali, acho que por muito tempo, e hoje voltou a ser, porque, sabe, já passado um bom tempo, eu lembro desse tempo morando na

Itália como uma coisa, quase devaneio, assim. E quando eu cheguei foi assim. Uma sensação “bah, eu estou em um lugar que eu nasci, mas não é, é diferente.” Então é bem aquela coisa de sonho que a gente tem, que a gente acha que está com uma pessoa, mas a cara é de outra pessoa. Mas tu sabes que é aquela. E é assim que nasce o primeiro movimento que se chama “Tra Casalecchio e Caravaggio”, que é “entre”, “Casalecchio” di Reno (que é a cidade- o bairro de Bolonha onde eu estava morando) e “Caravaggio” (que é a cidade santuário da Nossa Senhora do Caravaggio, em Farroupilha). E aquele link era muito importante para mim. Porque aí o segundo movimento se chama “Va Pensiero”, que é baseado na melodia de Verdi, que é a música que eu ouvia quando eu era muito bebê, deve ser a primeira,- quando eu era bebê-, quando eu era muito criança, deve ser a minha primeira lembrança sonora de ouvir o “Va Pensiero” na rádio Miriam, enquanto a minha tia fazia a comida e eu brincava na caixinha da lenha. E o “Va Pensiero” era a chamada da missa ao vivo do Caravaggio. Ou seja, esse contexto do “Va Pensiero” representa muito da minha visão duma colônia italiana no Brasil. Porque é aquilo. O “Va Pensiero” apresentava a missa no rádio, o “Va Pensiero” não é música religiosa, o “Va Pensiero” é o coral que fecha a opera “Nabucco”. Então aquilo está em um outro contexto completamente diferente, mas é a mesma música. Essa música casualmente acompanhou a minha vida. Nunca foi uma música...Nunca... Eu acho que eu nunca na vida coloquei um disco em casa para ouvir o “Va Pensiero” da opera “Nabucco”, mas ela foi aparecendo até sei lá, eu assistir à opera completa “Nabucco” muitos anos depois, evidentemente. Então aquilo vai mudando de.... E mais, a representação “Nabucco” foi um coral usado como um símbolo da unificação da Itália, quer dizer, quando aqueles imigrantes foram para o Brasil, há 140 anos, fui justamente quando o “Va Pensiero” representava uma nova Itália, onde eles não estavam incluídos. Tu vêes que... né? E assim vai a Sonata. O último movimento é o devaneio completo, que é a “Bella Polenta” com um, misturada com referências como a música do Brancaleone di Norcia, que é um filme humorístico que fez muito sucesso e tal. Então são referências de Itália desde o mais esterotipado até o mais interno meu, digamos, como lembranças de infância ou memória atual da vida na Itália. Nesse sentido, essa é o... Deve ser a trama mais complexa de memórias está nessa sonata. Porque são muitas e muito condensadas, digamos.

Leandro: É, essa Sonata é muito gaúcha. Qual é a tua obra mais regionalista, né, podia dizer, “A Sonata”.

Thiago: É talvez seja essa, né. Mas aí tu vês como eu me tranquilizei muito nessa noção de gaúcho, gauchismo, brasilidade, nessa sensação. Tá, é muito gaúcho, mas essa é uma obra muito paulista também, convenhamos. Muito, muito brasileira, nesse sentido. Existe essa cultura ítalo-brasileira por todo o Brasil, não é só no sul do Brasil. E muito latino-americana também, na Argentina é igual, no Uruguai é igual, né. Sim, isso é parte da cultura latino-americana, parte da cultural brasileira e deve ser reconhecida como tal. Assim como tantas outras.

Leandro: E tu, violão e mestiçagem na América Latina. A tua tese de doutorado, né. O qual também gera um produto chamado Latin Guitar Connections (Conexões da Guitarra Latino-Americana), né, então, tu te achas um mestiço também?

Thiago: Comple- Não tem mais vira-lata que eu, mais mestiço que eu impossível. A começar pelo campo biológico, quer dizer, genético, né. Minha mãe é filha da vó Frida, que era descendente de alemães e do nonno Reinaldo, que era descendente de italiano. E tá entre essas primeiras famílias de mescla entre alemães e italianos, porque isso era bem difícil. Era mal visto. Existia um preconceito entre esses grupos, né. Então eu tenho isso por parte de mãe. E por parte de pai, então, aí, eu sou o mestiço esse, o criollo mesmo, latino-americano brasileiro. O brasileiro, que aliás, o meu pai, na serra gaúcha, em Farroupilha, o meu pai sempre foi o brasileiro. Tratado como, né. O meu nonno chamava ele de brasileiro, "porque o Claudio é brasileiro". Brasileiro no sentido de ser pelo duro, que a gente chama no Rio Grande do Sul, que é esse mix muito difícil de definir, porque não existe uma história, uma genealogia completa, né. Infelizmente a gente não consegue. Genealogia por parte do meu pai eu consigo chegar no pai dele. E é o máximo. O meu pai não sabe nem o nome do avô. Então... Ele só sabe que a vó dele tocava gaita e gineteava, que é essa a história que ele conta. Pelo menos o mito seguiu, né. Quer dizer, pela família do meu pai, eu reconheço que ali tem muito traço indígena, não tem como saber de que etnia especificamente. É que eram muitas etnias, aí é que não existem mais há duzentos anos talvez, sei lá, ou mais. Mas alguma delas está aí no meu, na minha genética. E um híbrido hispânico, né português, quer dizer, ibérico, que também é muito difícil de definir, porque com o trânsito Península Ibérica-América Latina, a gente também não tem muito como remontar o que seria um tipo físico ibérico antes da colonização né.

Leandro: Mas o teu pai é ali da região de Butiá, né.

Thiago: De Minas do Leão, mais especificamente. Mas, se não me engano, na certidão de nascimento dele não existia ainda Minas do Leão, então era Butiá, né. A minha mãe, é de Marques de Souza, mas não existia também, era de Lajeado, então. Mas era um cafundó de Lajeado, digamos, nesse sentido eu sou, né, do interior do interior, das profundezas do fim do mundo, né, assim. Resultado disso, né.

Leandro: E Farroupilha era cidade grande já.

Thiago: Farroupilha era a cidade de encontro dos dois. Claro, não tanto por ser grande, porque grande nunca foi, aliás. Mas ela era o boom industrial, né. Um boom importantíssimo daquela região nos anos 80, que foi uma região muito rica. É ainda uma região muito rica. Era em virtude disso, assim, da, industrialização tardia em relação a outros países e tal, mas em relação ao Brasil era precoce inclusive. Primeiros focos de cidades industrializadas no Brasil, em algumas regiões e tal. Aquela era uma. É até hoje, né.

Leandro: E daí tu vais fazer, tu foste lá na Argentina, voltou, fez faculdade em Porto Alegre, Música e tal, Mestrado em Porto Alegre também, andou por aí, tocou em vários lugares, com orquestra.

Thiago: Com o Daniel, o Daniel Wolff, que é um professor muito importante desse trio, quer dizer, do ensino formal, que é o Ivan Montanha, o Eduardo Isaac e o Daniel Wolff. E só existe esse trio que foi fundamental na minha formação acadêmica, mesmo. E, por outro lado, o Lúcio e outras tantas figuras, que sempre criaram esse imaginário mais amplo onde eu tento me inserir.

Leandro: E aí tu foste fazer doutorado na Bahia. E como é que foi a experiência da Bahia para ti?

Thiago: Isso é uma coisa que eu já pensei muito sobre. Quer dizer, acabou que eu já tenho um distanciamento grande daquele momento na Bahia. Ele foi interessantíssimo, foi... Cumpru com o porquê eu decidi fazer o doutorado no Brasil, né, por que não fazer um doutorado fora do país e tal. Tinha muito a ver com isso. Com essa chance também de morar em um outro pedaço do Brasil, muito diferente e tal. E que, sim, se mostrou muito diferente na prática, então, quer dizer, nesse sentido supriu a minha demanda de querer morar na Bahia. Acho que teve um valor enorme morar na Bahia. Morar em Salvador, é uma cidade muito característica, muito... E muito também essa sensação de estar plenamente inserido em um contexto brasileiro. Então isso é interessante: pensar o Brasil a partir de um outro lugar e olhar para o Brasil. Quer dizer, ali, sim, estão todos os mitos fundadores da brasilidade, aquela

esterotipada, mesmo. Quer dizer, construída como o verdadeiro Brasil. Mas eu acho lindíssimo. Eu acho demais. Eu acho muito legal fazer parte daquilo, sabe. E, sim, me sinto muito parte daquilo, dessa cultura afro-brasileira, que é demais, que ali é vivíssimo, né. E que no Rio Grande do Sul a gente é carente dela, eu acho. É uma carência, porque eu vejo entre os meus amigos mesmo uma demanda enorme, as pessoas gostam muito de samba, por exemplo. O gaúcho gosta muito de samba, em geral. Ou pelo menos é com quem eu convivo. Gosta muito. Porque eu acho que tem uma falta, sabe.

Leandro: Mas a cidade em que tu vives hoje, no Rio Grande do Sul hoje, no Brasil, que é Pelotas, ela é uma cidade negra, né.

Thiago: Claro. Mas a questão não é quanto de afro-descendência a gente tem no Rio Grande do Sul, isso é inquestionável para quem conhece. O problema é o tanto que aquilo está em foco, o quanto que é celebrado. Essa é a diferença. E é esse tanto de celebração que faz com que aquilo esteja no cotidiano da Bahia, né. Aquilo tá no cotidiano da Bahia de uma maneira, assim como tá no do Rio de Janeiro, enfim, que...

Leandro: Que não está, essa celebração não está presente...

Thiago: Ela não acontece no Rio Grande do Sul. Não tem tantos espaços de compartilhamento dessa identidade. Tudo bem, existe ali, por exemplo, o espaço da Cidade Baixa, que é onde eu moro. Nunca morei em Porto Alegre, morei na Cidade Baixa. Em Pelotas tu tens espaços muito específicos, tu precisas saber onde ir, né?

Leandro: Não é hegemônico.

Thiago: É... O carnaval representa muito isso. Por que o carnaval no Rio Grande do Sul, né, ele nunca... Parece que ele nunca engrena... A exceção de cidades como Uruguaiana ou Jaguarão, né, eu devo estar esquecendo alguma outra, também, que, sim, que tem um... Mas aí também como espetáculo. O carnaval como espetáculo, como evento. Então, viver o carnaval como algo cotidiano mesmo, como algo, assim "espetacular" ((Thiago gesticula as aspas)), mas, ao mesmo tempo, não-extraordinário, ordinário, assim.

Leandro: E a Bahia está presente no teu trabalho bem de forma, assim, marcada. O "Pro Santinho" é um samba que tu fizeste para a Bahia, né, na praia.

Thiago: Não, não.

Leandro: É para a praia?

Thiago: Não, o "Pro Santinho" eu fiz muito antes.

Leandro: Ah, é!

Thiago: Esse disco, o Latin Guitar Connections, ele tem várias peças que eu compus na Bahia, mas ele não tem nenhuma homenagem direta à Bahia. E calhou que, por exemplo, eu compus “Samba de Roda” por exemplo, uma tentativa minha de samba de roda, mas mais como música de câmara, com mais de um violão e tal. Mas calhou que não tem nenhum diretamente nenhuma menção à Bahia. Tem uma menção indireta muito importante, que é a “Toqueteada”, né. A “La Toqueteada” eu compus em função de uma “dívida” ((Thiago gesticula as aspas)) de amizade, enfim, com o Alexis Mendes, que é um violonista cubano, que me pediu que eu fizesse aquela peça mais ou menos por aquele caminho de brincadeira, de percussão e... Mas eu compus, eu fiquei-, isso foi num festival no Peru que a gente participou. Isso no início de 2014, eu acho. Isso. E no final de 2014, quer dizer, eu fiquei com aquilo na cabeça, um dia eu iria ter que fazer, mas não tinha a menor ideia de por onde começar. Mas eu estava em Salvador, em outubro de 2014, prestes a me mudar para a Itália, e muito feliz já, quer dizer, já muito, me sentindo muito em casa em Salvador. Achando aquele lugar já muito meu. E a Hanna está sempre na história, o cachorro. Ela ficou cega nessa época, então, eu estava prestes a me mudar de continente, para um lugar frio, eu ia chegar no inverno, que estava fazendo -10 graus. Ia passar o Natal nesse nível, com neve. Como efetivamente foi, com neve altíssima, assim. E estava, então eu estava saindo naquele contexto, justamente quando eu já me sentia em casa ali. Eu sabia- eu andava pela rua, às 5 da tarde e sentia cheiro de acarajé. Aquilo já era parte do meu dia a dia, total. E a Hanna ficou cega e eu tinha que levar ela no veterinário todos os dias. Quer dizer, eu não estava tocando violão. Eu estava preocupado com documentação, para morar um tempo fora do país, eu estava preocupado com logística mínima, que era, bom, né, avião e tudo o mais, passagem, normal. Então eu estava, assim, música era a última coisa que passava pela minha cabeça naquele momento ali. E fui em um show do Chucho Valdez, no TCA, no Teatro Castro Alves. E, fui nesse show que era com um grupo chamado The African Messagers. Era o Chucho Valdez e esse grupo. Então ali foi um momento “uff”, relax, na história do cachorro cego, eu estava tendo que ir no veterinário todos os dias, e da burocracia de me mudar. E no outro dia de manhã: “pum”. Fiz a música, assim como se fosse... Então essa música, ela tá cheia de baianidade, entende. Por mais... Ela é-... Quer dizer ela é um...

Leandro: Caribenha-

Thiago: Uma troca. É, mas ela é uma... Deve ter uma palavra bonita para isso, mas quando se enxerga uma coisa na outra. Quer dizer, nada representou melhor para mim Salvador naquele

momento do que aquele show do Chucho Valdez e ele fechar, entendeu, gerar aquela música que eu estava devendo. Então “A Toqueteada” é muito uma homenagem a Salvador, assim.

Leandro: Que legal. E esse encontro, né, África-Brasil e esse encontro cubano...

Thiago: Sim, sim, porque é uma coisa muito parecida, a santería e o candomblé. Sim, sim.

Leandro: E ao mesmo tempo muito...

Thiago: É talvez uma coisa de reconhecimento de uma latinidade que é muito forte em Salvador, e que não se sabe quase. Né, porque, sim, a Bahia está muito isolada, para dentro do mar, muito longe de qualquer fronteira. É o total oposto do Rio Grande do Sul. Então, quer dizer, fica muito difícil enxergar as relações de vizinhança. E quando um bahiano parece um cubano, por exemplo, quer dizer... É tão similar ... Uma cidade como Havana é tão... Cidades como Havana e Salvador são absurdamente parecidas. E é muito fácil entender por quê, quer dizer. Foram grandes mercados de escra-, é, escravagistas, então, que tiveram uma história horrorosa e comum. Mas também têm uma história linda em comum. E então faz todo o sentido que a “Toqueteada” seja muito homenagem a Bahia, né.

Leandro: E eu estou pensando na coisa música cubana, que eles têm uma tradição muito forte e, também, uma academização, assim. Eles têm, eles já têm um cânone muito forte, uma seriedade de lidar com a música muito forte. E talvez essa irreverência tenha sido essa identificação desse amigo cubano que te pediu, que te encomendou essa música. Talvez tenha a ver com essa identificação: “oh, esse é um cara irreverente que pode saber me ajudar a rir com isso também”. Pode ter a ver, né. E daí a gente foi mencionando a Hanna, né, que é o cachorro, a cadela, a cadelinha que ficou cega na Bahia, depois viajou contigo. Tu foste com ela para a Itália e tal. E tu dedicas uma música para ela. Passeando com a Hanna tu fizeste os epigramas infantis, né. E tem uma música para ela, né, que é “La Sensillita”. A Simplesinha seria uma tradução...

Thiago: Não tinha como ser diferente. Isso também é uma peça muito recente, mas enfim. Mal comparando, mas é como desenvolver “Abuelo”. Um dia eu teria que desenvolver... Têm pessoas, têm animais, têm objetos que ficam te acompanhando ao longo da vida. Uma hora tu dizes, “bom, isso precisa de uma homenagem”. E é incrível que facilidade eu tenho para fazer isso, porque aí, sim. Não é uma relação de dívida, é uma relação de...

Leandro: Gratidão...

Thiago: É, tu queres muito, né, fazer aquele reconhecimento em forma de som. Então o negócio da “Sensillita” é muito simples, é isso. É muito simples para mim. Que característica

aquele animal poderia ter? Para virar música? Só uma, entende. É um animal sem raça definida, que não tem mais dente na boca, é cega, quer dizer, está na capa da gaita, então. Mas está firme, está inteira. Então qual é a grande característica desse animal? É um ser muito simples, né. E esse é o grande mérito. E quantas cenas da minha vida que eu vou contando e que ela está presente. Eu acho que todo mundo que tem relação com um cachorro, muito próxima, ou teve, ao longo da vida, compreende isso fácil. Pode ser com gato, também, eu não estou... Mas é, entende, é com qualquer animal de estimação, enfim. É um afeto muito específico também. Porque ele não se parece com nenhum outro, né, desses que a gente considera, comum de amor.

Leandro: Não é romântico, né.

Thiago: Não, não tem nada a ver com isso.

Leandro: Mas é uma relação de amor, né.

Thiago: É, sim, sim. E não é igual a uma amizade com uma pessoa. É um outro tipo de amizade também, entende. Sim, sim, esse lance, dos tipos de amor, isso está muito nas minhas temáticas também, sempre. Pelo lugar, pelo cão, pelo que seja, sabe.

Leandro: E lá em Salvador tu compuseste “La Inconsecuente” também, né. Isso foi uma composição em Salvador, né.

Thiago: Isso eu fiz em Salvador, na- voltando da Itália, né.

Leandro: Que tem esse nome, acho que tu me comentaste ontem, pela inconseqüência da entrada musical dela que começa com uma escala toda...

Thiago: É, é que esse somatório, é um momento de vida ali que eu me senti como precisando ter muita coragem. E, sei lá, o excesso de coragem nasce da inconseqüência, né. Porque, convenhamos, um mínimo, um xis de inconseqüência é necessário para qualquer coisa que exija coragem. Quer dizer, ninguém vai encarar uma coisa perigosa ou duvidosa, se não tiver uma dose de “não vou pensar”. “Posso estar fazendo uma grande bobagem, mas vou fazer”. Não interessa, entende. Eu preciso, eu vou arcar com o que acontecer. E isso tem a ver com muitas coisas. Com aquele momento... Eu fiquei hospedado na casa de uma amiga, na Vila Matos, por exemplo, numa região onde uma pessoa com o meu biotipo não pode transitar — a princípio, né. E eu decidi que sim, eu ia transitar, sim. E que, daqui a pouco, foi, aconteceu o que eu imaginava. Quer dizer, nos primeiros dias todo mundo me olhava. Era como um fantasma aparecendo. E em 7 dias era, bom, era o gringo aquele, que mora ali naquela casa. E pronto, tudo se normalizou. Mas, de novo, teve essa dose de dizer assim... O discurso das

peessoas em uma cidade como Salvador é, como é uma cidade muito segregada, como qualquer uma no Brasil, em que pessoas de um determinado espaço falam de outro espaço com bastante desconhecimento de causa, né, na verdade. E com essa, “bom, tu não podes estar lá, se tu não pertences aqui”. Então nesse sentido eu fiz ali, teve ali também um ato inconsequente de transitar muito por um espaço onde, a princípio, não era o meu. É tinha uma rebeldia ali. Sair do Rio Vermelho... Eu morei muito tempo em Salvador com esse receio, com esse cuidado, que é necessário quando se mora em Porto Alegre, quando se mora em Curitiba, quando se mora em Salvador, quando se mora em Florianópolis, em Fortaleza, em Recife, qualquer cidade. Qualquer capital, digamos. A gente vive sempre com medo. E tá. Se justifica. Mas, de repente, a Inconsequente, como a música inconsequente, ela nasce de um dia em que pensei “Calma aí! Eu vou viver, nem que seja 15 dias agora, mas vou viver sem medo de nada.” É isso a história dessa música. E claro, e bom, de novo, não foi uma coisa proposital, mas ela começa com uma escala super rápida que, do jeito mais, né, no lugar mais improvável, assim, quer dizer... Para que começar uma música assim, né? Vou sentar na cadeira e vou começar a tremer, né. Então é uma cosia que não dá para pensar. Para tocar essa música, tem que se imbuir de um sentimento que era aquele que eu tive para compor. Então é assim, ó, tu não podes pensar. Pum. Sai tocando. Eu lembro que eu tinha muitas coisas também de burocracia para resolver naquela época, de mandar papel, de bolsa, de visto, de não sei o quê, babababa. Eu joguei tudo para cima e compus essa música. E passei o dia: “hoje eu não vou no cartório, eu não vou numa embaixada, eu não vou em lugar nenhum. Vou ficar aqui dentro e vou ficar fazendo essa música.” Não tinha outro nome, né. Inconsequente. Joguei tudo para o céu, entendeu.

Leandro: E tu compuseste num dia?

Thiago: Depois foi remontar.

Leandro: E tu compuseste em um dia, revisaste, como é que foi?

Thiago: É... Eu compus naquele dia, segui a minha vida.

Leandro: E aprender a tocar a própria composição? Tu tens isso, às vezes?

Thiago: Nesse caso não porque foi muito digital. Essa é uma das minhas músicas que é mais independente do papel, da partitura.

Leandro: E tu estás falando sobre isso, do... Eu estava pensando em uma situação de recital. Como que tu geralmente fazes um recital desse repertório? Tu obedeces um roteirinho? Ou tu vais fazendo, vais tocando as músicas?

Thiago: Pois é. Eu fiz um, desse repertório específico do Latin Guitar Connections, eu apresentei uma vez só. Ele, inteiro, num recital. Antes de vir para cá para gravar. E eu fiz uma ordem...

Leandro: Tu tiveste um pré-roteiro...

Thiago: Eu fiz uma espécie de ordem, eu troquei, também, algumas coisas na hora, mas...

Leandro: Porque eu estava pensando que é isso. Tu não podes começar um concerto tocando “La Inconsequente”.

Thiago: Pois é, seria lindo, né. O Paco de Lucia faria isso com uma mão nas costas.

Leandro: Não, eu estou perguntando, né. Não é recomendável, sei lá?

Thiago: Ah, não é, né. Com certeza não é.

Leandro: Mas as pessoas fazem, tu fazes.

Thiago: Eu faço, porque, sim, eu sou irreverente do... Sabe por quê? Porque se der errado aquela escala eu não estou nem aí. É um pouco essa visão. Da “Inconsequente”. Bom, se der errado é porque... Sim, as coisas podem dar errado. Essa é uma consciência muito difícil, mas que, olha, às vezes, é necessário. Quer dizer, muitas vezes é necessário. As coisas podem dar errado. Elas sempre podem. Então, tu estares com mais medo ou com menos não vai garantir nada. Claro, eu não estou dizendo que não seja importante também... Bom, pegar um taxi, às 3 da manhã, a princípio é mais seguro do que ir a pé. Mas... O problema é que desenvolvendo medo e medo e medo, daqui a pouco não se pega mais nem taxi, não se pega mais nem o próprio carro, não se pega mais nada, entendeu. Fica trancado dentro de casa. Com medo. E isso serve para qualquer coisa. Para tocar. Tá, eu não preciso começar o concerto com uma escala 160 bpm, mas também não significa que eu vou ter medo de tocar essa música. E também, se der na telha, eu vou tocar a primeira e pronto. Como algum dia tu saís de algum lugar e dizes assim: “não vou pegar um taxi, nada, eu vou a pé, que é aqui do lado, aí tem 10 minutos, o quê.” Eu acho muito importante essa postura muitas vezes, assim, de dizer: “não, vamos lá, que medo do quê?”. Não é sempre, evidentemente.

Leandro: Mas que legal que tu registraste a rebeldia.

Thiago: Foi isso o que ficou, então... Estado de rebeldia, de raiva do medo. Isso, é mais ou menos isso. Estou com raiva de ficar com medo de alguma coisa, qualquer que seja.

Leandro: E aí... Tu tens diferentes afetos no teu trabalho, né. Isso é muito legal. Porque é um disco de violão solo, mas com uma diversidade absurda, porque tu exploras o violão de tudo

que é jeito. Seja essa ideia expandida de um novo fingerstyle, a la toqueteada e outras que tu usas a percussão. Qual é a música em que tu usas bastante improvisado de percussão?

Thiago: "A Inconsequente" mesmo, que tem...

Leandro: E outras tu, "Pro Santinho", mesmo, que tu citaste também, onde tu usas também, elementos da percussão. E tu usas também o harmônico, como percussão. Isso acho que é uma coisa nova. Nova, não, mas talvez mais incomum, né. Ele não é uma expansão de melodia.

Thiago: É verdade, tu vê, um uso errado, praticamente. Para quê que tu usas o harmônico? Para o som ter mais sustentação. Aí tu usas como percussão, cortando... Qual é a utilidade disso, né? Tu vê. Se fosse ensinar isso, isso está errado, né? Mas enfim, está valendo.

Leandro: Seu inconsequente! hehe

Thiago: Sou eu que decido, a música é minha, então...

Leandro: Mas é que é isso, não tem limite para expressão. Tu estás realmente explorando esse violão acho que em todos os contextos possíveis dele solo.

Thiago: E meio assim, nunca preocupado, sabe. Não tem nenhuma composição aí desse álbum onde eu me preocupei. Quero usar tais artifícios, eu quero usar tais técnicas, eu quero explorar isso ou aquilo. Não é uma coisa que funciona comigo, sabe? É assim: eu quero que isso seja isso que eu estou sentindo, digamos assim. E pronto, entendeu. E aí se precisar usar harmônico como percussão ou harmônico como harmônico ou seja lá o que for. Não interessa, entende. Qualquer técnica que eu usei ali, vem da vontade de me expressar, só. Nunca da vontade de usar a técnica. Isso cada um tem a sua, o seu tipo de processo. O meu nunca pode ser esse, sabe.

Leandro: Sim, mas a técnica não é o primeiro plano...

Thiago: Não

Leandro: Não foi assim: "quero começar essa música com uma puta escala".

Thiago: Não, não. Isso não interessa. Nunca. Tudo, tudo eu penso, no caso da Sonata, num momento começa um stretto, assim, né, sei lá de uma voz, e imitar outra, e imitar outra e... Nunca foi pensando assim: "eu vou fazer isso porque agora, né, vai enriquecer".

Leandro: É o desenvolver ali, é quer dizer...

Thiago: Não, é porque calhou. Calhou na sequência que eu achava que ele estava querendo dizer. Mas é isso que eu te digo como, assim, a visão que eu tenho do domínio da técnica e do

uso dela. No meu caso tem que ser sem pensar, né. Deixar acontecer, assim. Mas é necessário ter aprendido antes, né. Fundamental.

Leandro: E, como é que foi esse modo de aprendizado? Foi estudo de técnica, foi...

Thiago: Bom, eu acho que foram muitos momentos, né. O que eu estou chamando de técnica também não é simplesmente essa motricidade, exatamente, não é psicomotricidade, é tudo, entendeu. É técnica é como, por exemplo, conhecimento de repertório, conhecimento de história da música, conhecimento de processo, sei lá, de composição, de arranjo, sei lá.

Leandro: De linguagem, né.

Thiago: É, de linguagem.

Leandro: Sei lá, de linguagem, rumba, sei lá o que, milonga, rumba, samba...

Thiago: Sim, inclusive isso, né.

Leandro: Enumera alguns gêneros que estão no teu disco, no teu DVD.

Thiago: Então, tem o “Pro Santinho”, é um samba. É o meu samba, até hoje. Eu ainda vou compor algum outro, certamente, mas, até hoje... Eu achei que foi muito bem-sucedido, entende, nesse sentido, de... Ser samba, sabe. Eu realmente vejo aquilo ali como um samba.

Leandro: É um baita samba.

Thiago: E a minha primeira composição da fase adulta. Eu fiz em 2007, quer dizer, depois daqui, de anos de formação de violonista clássico, é ali que eu voltei a compor. Então aí tem...

Leandro: Tem a milonga “São Gonçalo”

Thiago: Isso. A milonga “São Gonçalo” que é um misto de milonga e candombe, então, uma milonga mais afro-americana. Mais oriental, né, mais...

Leandro: “Banto Oriental”

Thiago: É... Enfim, faz essa referência ao São Gonçalo, como o canal que liga as lagoas, e as lagoas que ligam os países, o sul do Brasil com o Uruguai. E então, nesse sentido, é uma celebração dessa cultural atlântica, né. Essa cultura marítima aí. Ou desse pampa imediato ao mar, né. Toda a metade sul do Rio Grande do Sul e o Uruguai toda a costa. É basicamente isso, é uma geografia interessante. Onde termina a praia começa o pampa.

Leandro: Aí, então, milonga em “São Gonçalo”

Thiago: A zamba em El Abuelo. “A” zamba né.

Leandro: A “Sensillita” tu considera uma zamba também? Uma vidala?

Thiago: A “Sensillita” eu acho que vai mais pelo caminho de uma vidala. É muito mais uma vidala.

Leandro: Um ritmo argentino.

Thiago: Também. É mais do norte também, assim como a zamba. Mas aí também a melodia tem muito um caráter de barcarola de....

Leandro: Isso, isso...

Thiago: Né. Então...

Leandro: Eu não estou lembrado da melodia. Eu agora não lembro:

Thiago: ((cantando)) Bã-rã-rã-rã-rã

Leandro: É ela tem uma... Nossa... Ela é muito linda, e ela tem essa imitação, é bem barcarola mesmo.

Thiago: Então tem isso, ela tem uma chamada de zamba, ou de vidala, assim, mas que, aí então quando começa a melodia, efetivamente ela vai mais por esse caminho da barcarola, esse gênero mais tradicional, até, europeu, pode-se dizer. Depois, o que mais a gente tem no disco...

Leandro: Uma forma Sonata

Thiago: “A Toquetada” né, que é um son genericamente, assim...

Leandro: Um som cubano...

Thiago: É... um caráter caribenho que... A bem da verdade não é uma música que eu tenha um grande domínio sobre... Mas outra coincidência interessante sobre “A Toquetada”. Eu tenho uma grande amiga que é a Silvana, que mora em Salvador há muito tempo, e ela é paraense. E eu tenho muitos amigos paraenses. Por alguma coincidência, enfim. Então também é uma outra referência minha de Salvador — eu estou voltando àquilo — é essa da amizade com pessoas de outros lugares do país e tal. Muito... Um lugar talvez mais propício para ter essa, esse círculo. Porque essa gente do norte, principalmente do Pará, tem esse lance da influência. De conhecer muito a música paraense e influência caribenha que tem sobre. E tu vê. Assim como eu construí vários elos pelo caminho das fronteiras do sul do Brasil, eu também construí vários elos que, quer dizer, indo por outras regiões do Brasil é possível construir muitas outras relações com outras regiões do continente da América Latina.

Leandro: Sim, é pan... panamericana total mesmo, né. E, eu estou lembrando. Tu tiveste uma vivência interessante com Sobral, com o Ceará. Teus pais estiveram lá. Tu foste frequentador assíduo, né, do Ceará e do nordeste brasileiro.

Thiago: Sim, desde muito cedo eu tenho uma relação com a região nordeste muito grande. Eu conheço todos os estados da região nordeste. A primeira viagem que eu fiz para lá foi na adolescência isso. O quê, na sexta série, 12 anos. Passei um mês participando de festivais de folclore lá, onde eu tocava violão e dançava chula, fazia... Em pleno inverno no Rio Grande do Sul, então ali teve um caráter de deslumbre com aquela região. Sair em agosto do Rio Grande do Sul e chegar em Recife é como ir para o paraíso, né. A gente está em um frio horroroso e chega em um lugar que está, continua como verão, né. E aí calhou que ao longo de toda a vida eu fui tendo mais e mais chances de frequentar o nordeste, assim. Passou a ser um espaço para mim. O nordeste brasileiro para mim é um espaço simbólico, tão importante quanto o Uruguai e a Argentina, digamos. Como construção de lugares em que eu também me sinto em casa e não é por ter nascido, não é por ter vivido tanto tempo nesses lugares, não é por uma descendência, tipo européia-brasileira, ou afro-brasileira, ou seja lá qual for. É simplesmente porque são lugares que eu visitei o suficiente para me sentir muito em casa. São lugares em que eu me sinto muito em casa. Há muito...

Leandro: O “Requiem for Minc”...

Thiago: É, O “Requiem for Minc” foi lá.

Leandro: É a tua música nordestina...

Thiago: Um baião, embolada. Muito nesse caráter do choro, mas o choro como aquele gênero nacionalista que se apropria de outros gêneros, né, de todos os regionalismos. Digamos, tem esse caráter nordestino em uma roupagem meio já vizinha do choro, e tal. “O Requiem for a Minc” eu compus no dia em que caiu o Ministério da Cultura. Então é isso, é um requiem. Uma semana depois ele voltou a existir, mas o caráter de requiem não deixa de existir, no meu ponto de vista. E que eu dei o nome de estudo-protesto, porque é um estudo, é um trabalho técnico pesado de mão esquerda e tal, mas que nasceu naquele dia, com aquele feeling. E esse caráter nordestino eu acho que tem muito a ver com isso, com o.... Com essa função que o Ministério da Cultura desempenha e que é fundamental também, dessa noção de preservação, do patrimônio, também desse patrimônio, também de memória brasileira como um todo. E que para mim é uma parte, né, é um assunto que a gente já teve, também, em outras vezes. Para mim um rap brasileiro é tão brasileiro quanto, sei lá, quanto à umbigada. Sei lá, não sei o nome. É tão brasileiro quanto. Porque, sim, a noção de brasilidade ela se constrói a partir desse tanto de apropriação. Mas, eu reconheço a importância dessa noção de preservação, então, quer dizer... Também de preservação de gêneros, que às vezes eles poderiam correr

algum risco, digamos. Todo patrimônio simbólico, em certa medida, precisa, para que não corra riscos, eu preciso ter essa noção de preservação também, né. Eu fico muito dividido com isso. A minha experiência europeia me ensinou muitas coisas. E também é um lugar do mundo que eu fui muito reincidente ao longo da vida. Mas para mim uma das grandes coisas que se aprende com a Europa e de uma forma muito injusta, também, se for pensar, historicamente, mas que tem pilhagem no meio dessa história, tem de tudo... Mas... É essa noção de importância, que sim, que existam esses espaços de celebração da memória, do simbólico, é. E dessa tentativa de fazer com que as coisas não morram, né. Que a memória não se perca e tal. Então a noção do “Requiem for a Minc” tem muito isso, né. É por isso que ela trabalha com esse certo... Não é um purismo, mas, assim, buscando trabalhar dialogar mais com essa brasilidade, é essa brasilidade como... E, sim, como o nordeste é muito importante nesse sentido. É o discurso... É, Mario de Andrade, Villa-Lobos, bom, é o coração do Brasil.

Leandro: O Brasil profundo né... E tu tens... Pensando nesse Brasil profundo, a produção da música caipira também. E, que eu conheço, que eu sei que tu tens repertório, então tu fazes arranjo também. E, nesse disco, ela está, acho que ela permeia um pouco de tudo, assim.

Thiago: É.... Eu acho que aí, é como a música baiana. Bom, tá, não tem uma referência direta, mas está em tudo. Muito em tudo. E o lance da música caipira também.

Leandro: Porque tu podes até, assim, a “Sensillita” ouvir com esse ouvido assim, né?

Thiago: Ah, sim.

Leandro: Ouvindo, né, as terças... E... Mas voltando para o Minc ali, pro réquiem. Eu acho que ela é interessante porque ela apresenta no mínimo três ou quatro partes distintas, né. Uma introdução forte, ligado do violão forte, ela mostra, ela parece, tem uma indignação, uma rebeldia...

Thiago: Sim, sim, e aí no meio...

Leandro: Tem, tem um ((cantando)) tero-tero-tero-li-ra-ra. Esse trecho melódico. E depois um trecho bastante lento, assim.

Thiago: É, esse B, é, tu vê, eu compus, na verdade, eu compus o A e pensei acho que essa música é isso, entende. É um estudo, é assim. E aí pensei um pouco e mais e: “não, calma aí. Tem, vamos fazer uma parte B e depois retomar”. “Dá para fazer de novo a parte A, que não vai ficar ruim”. E aí fiz a parte B, que é uma valsa brasileira, quer dizer, é meio então, é nesse sentido o “Requiem for a Minc” é para mim uma evocação de brasilidades ministeriais. Esse nordestismo, digamos, e também esse carioquismo, assim, quer dizer, o Rio como centro de

brasilidade, assim, a valsa brasileira, a valsa ceresteira, veio no espírito villa-lobiano, em italiano, sei lá.

Leandro: Ah, que legal. E acho que a gente comentou de todas menos o...

Thiago: Talvez seja isso, talvez o “Requiem for a Minc” seja os dois brasis mais celebrados.

Leandro: É, só que ela é tocada gauchescamente.

Thiago: Bom, então tá, então.

Leandro: Dá um abraço gaúcho... Uma pata... Essa técnica.

Thiago: Essa é a técnica da patada, também conhecida como tapping, pelos estrangeiros.

Leandro: Eu acho que a gente comentou, assim, deu um geral sobre cada canção. Cada música do disco. Não falamos sobre, até falamos rapidamente sobre o “Noturno”. De repente tu poderias desenvolver um pouquinho as variações que tu fizeste sobre o tema do Nei Lisboa.

Thiago: Bom, o “Noturno” é referente a esse trabalho, que, no fim, hoje eu acho que eu consiga pensar melhor sobre ele, como qualquer música, né, como musicólogo de mim mesmo, a evolução é, conforme vai passando o tempo, mais condições eu tenho de enxergar aquilo com algum distanciamento. Não com um grande distanciamento, mas... E para mim acho que é o “Noturno”, como assim variações sobre um tema do Nei Lisboa, “Para te Lembrar”, é uma tentativa de tirar de dentro de uma canção, uma variedade de afetos diferentes que ela pode sugerir ou que ela sugeriu para mim, né. São 7 variações, cada uma com um caráter bastante diferente, né. Contrastante um com o outro. E é a primeira vez que eu faço uma forma de variação. Um tema com variações. Calhou que foi, cada vez se parecendo mais na minha referência como uma música inglesa, como um Britten, com um Walton, então o nome “Noturno” faz referência a isso, ao “Nocturnal” do Benjamin Britten, que é uma obra masterpiece do violão. E imita também uma forma que é essa de começar pela variação 1 e que o tema apareça só no final. Também o próprio conceito de variações sobre uma canção, que a canção aparece inteira no final, tudo isso já está na música do Britten, quer dizer, tudo isso foi imitado descaradamente do “Nocturnal” do Britten. É uma imitação na melhor das intenções, né. Uma homenagem, enfim. E como estilo pode lembrar um pouco, mas muito pouco, até porque, assim, Britten era um compositor do metier. Não era, não era um...

Leandro: E para ti, e de que forma, e tu achas que essa música representa Porto Alegre para ti?

Thiago: Ah, sim! Muito. Aí está grande coisa. É a música do meu retorno para o Rio Grande do Sul. Porto Alegre virou o centro do Rio Grande do Sul para mim. Para mim, Porto Alegre... É engraçado de dizer. Porto Alegre é a capital do estado, então evidentemente é o centro do estado. Mas para mim, virou também por coincidência. Assim como se construiu essa relação com o nordeste, como se construiu com a Argentina, como se construiu com a Europa, como se construiu cada uma dessas... Porto Alegre para mim é o grande momento... Se eu lembrar um momento da minha vida que eu, vou dizer assim, “bah, que grande momento”, eu lembro dessa virada, quando a gente sai da escola e entra, e vira estudante universitário, para mim aquilo ali foi importante demais, né, como... Tipo o nascimento de uma vida adulta, que não é adulta ainda, evidentemente, mas uma autonomia que não existia até ali, sair de casa, morar em uma cidade grande. Porque para quem nasceu em Farroupilha, Porto Alegre é uma cidade grande, uma megalópole. E com os anos aquilo foi virando mais... A minha irmã foi morar lá. Daqui a pouco o meu pai e a minha mãe, que era uma coisa totalmente impensável, né, acabaram morando lá. Quando eles chegaram todos lá, eles eram, o pai da Ana, quer dizer, a Ana é a irmã do Thiago, o Claudio é o pai do Thiago, a Martha é a mãe do Thiago, o bar do pai do, do, é o bar do pai do Thiago, e eu saí de Porto Alegre, basicamente 10 anos fora, vivendo entre Pelotas, Bahia, Itália, pá, e daqui a pouco eu volto para Porto Alegre, e aí eu sou o filho do seu Claudio o irmão da Ana, o filho da Martha. Se inverteu tudo.

Leandro: Ele existe e ele é um bar que é uma referência, né, em Porto Alegre.

Thiago: Eles fizeram uma história ali, nesses anos. E eu voltei para esse novo contexto, mas interessante, quer dizer, então por mais que eu more aqui, more lá, mora lá, more aí e ter morando em tantos outros lugares, Porto Alegre vira... Calhou que virou isso, entende. Eu sempre acabo voltando para lá, né. Até hoje, né. E o Nei... Bom, aí a gente entrou no discurso da obviedade. O Nei é a coisa mais porto-alegrense que existe. Então eu ouvi aquela música e aquela música representava demais aquela cidade, e como aquela cidade era importante para mim. O reconhecimento disso também. Quer dizer, ó, essa cidade tem uma importância enorme na minha história pessoal. Desde o dia em que a gente se conheceu no seminário, na master class do Eduardo Isaac. Foi onde? Foi em Porto Alegre. Então...

Leandro: Entre a Cidade Baixa e o Centro.

Thiago: Onde começou essa conversa. É isso, nem Porto Alegre, eu digo, é a Cidade Baixa e o Centro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quero apresentar, aqui, algumas transformações provenientes deste trabalho, alguns deslocamentos conceituais que não existiriam independentemente desse longo e produtivo percurso doutoral. Admito meu cansaço em relação ao processo auto-reflexivo, em relação à metalinguagem. Esta tese é resultado de quatro anos de reflexão sobre uma obra que nasceu de memórias que remontam a várias épocas da minha vida. Logo, escrever este trabalho foi, sinteticamente, escrever sobre a memória dos processos composicionais de peças que são, em si, memórias de fatos que me marcaram antes.

Em primeiro lugar, devo dizer que, tanto o álbum *Latin Guitar Connections*, objeto da tese que ora apresento, quanto a própria tese, são resultado de quatro anos de vida, onde residi em diferentes lugares. A saber: Salvador, na Bahia; Bolonha, na Itália; e Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Tudo isso permeado pelas lembranças dos meus tempos em Pelotas e Farroupilha, também no RS. Além disso, inúmeras foram as andanças pela Europa e América Latina, seja durante esses anos de doutoramento ou anteriores. Tais deslocamentos físicos interferiram, sobremaneira, na minha forma de observar o mundo e, conseqüentemente, de fazer música.

A presente tese foi apresentada em quatro capítulos. No primeiro, a introdução. No segundo, fiz um relato de projetos desenvolvidos entre 2013 e 2016, onde procurei experimentar dentro do eixo temático proposto, Violão e Mestiçagem na América Latina. Nesse capítulo, apresentei mais detalhadamente o recital *Uma primeira viagem ao Chile* (2013), que foi uma espécie de disparador e que apresentei na íntegra várias vezes, além de manter partes do repertório ao longo destes anos. Nele, fiz um apanhado das culturas sulistas, às quais ainda me sentia especialmente ligado àquela altura. O segundo, intitulado *Territórios do Esquecimento* (2014), está presente na tese de forma mais esparsa, nas análises dos arranjos de Lamento Sertanejo e Xote das Meninas, bem como das composições para violão e flauta, *Dr Raul* e *Prelúdio-Choro para uma tarde de quinta*. Naquele momento, já residindo há mais de um ano na Bahia, já ficava claro o deslocamento regional. Em um terceiro momento, já residente na Itália, estão as concepções de outras obras que fazem menção, tanto a uma nostalgia com relação ao Brasil, como à adaptação ao novo território. Esta pode ser considerada a última fase de gestação de *Latin Guitar Connections*.

No terceiro capítulo, apresentei uma análise de motivações, processos e características formais das obras do disco. O título, que menciona o “musicólogo de si mesmo”, já deixa claro que trata-se do centro do que se pode chamar Pesquisa Artística, onde há um deslocamento da posição do artista para a posição de analista, ou, por que não dizer, crítico da própria obra. As implicações dessa autoanálise ainda são difíceis de precisar. Talvez o futuro possa esclarecer o impacto de tal prática. Por ora, tenho claro que foi um trabalho árduo de reencontro, seja com as memórias, seja com os processos e resultados.

É, também, nesse capítulo, que foram apresentadas as dimensões técnicas das obras. Nele, discuti tanto os aspectos composicionais como os aspectos técnico-violonísticos. Há uma miscelânea de análises de digitações, por exemplo, que se costumam com as análises formais das peças, em uma interação completa entre os discursos do compositor e do intérprete. Nesse caso, acredito ser uma contribuição na diminuição das fronteiras entre esses papéis, o que estava previsto no projeto.

As técnicas violonísticas empregadas no repertório do disco têm especial interesse no que tange às maneiras próprias, individuais, de realizar certos trechos. Um exemplo possível é o uso de escalas muito rápidas, usando três dedos da mão direita (indicador, médio e anular). Isso acontece, especialmente, na peça *La Inconsecuente*. Tal técnica permite o efeito legato em escalas rápidas, sem o uso de ligados mecânicos. Outro exemplo de técnica peculiar é o uso do trêmulo com movimento de ida e volta dos dedos indicador e médio paralelamente ao uso de baixos com o polegar, presente em *La Toqueteada*, peça que coleciona técnicas não convencionais do violão. Em *Six Children Epigrams*, também há uso extensivo de técnicas pouco ou não convencionais, que foram debatidas em detalhe.

Ainda no capítulo três, cotejei o tema da escrita das peças, expondo razões para uso de determinados símbolos idiossincráticos, as decisões de separação de vozes no pentagrama (reconhecida dificuldade específica do violão) e o posicionamento das digitações, por exemplo. Ainda que o assunto tenha tido lugar no segundo capítulo da tese, referindo-se a peças que não entraram no CD, foi no terceiro capítulo que debati isso dentro dos limites da obra *Latin Guitar Connections*. Tenho o projeto de publicar todas as obras do álbum em breve, que, para tanto, devem passar por revisão alheia, já que os olhos do autor podem perder detalhes pelo excesso de intimidade com as peças. Os aspectos musicais, como macro e microforma, harmonia, contraponto, rítmica, gestualidade, fraseologia e articulações, apareceram sempre costurados às razões de cunho social e psicológico geradores da música.

O capítulo final é uma espécie de ousadia acadêmica, que me pareceu fundamental para este trabalho. É, tão somente, uma entrevista, gravada nos estúdios da *Bath Spa University*, na Inglaterra, e transcrita pela doutora em letras Paola Guimaraens Salimen, onde meu interlocutor, Leandro Maia, estimula novos pontos de vista meus sobre a obra. Nesse capítulo, o discurso se desloca para um estado menos racionalista e mais emotivo. Não foram poucas as “armadilhas” deflagradas na entrevista. Foi como uma espécie de sessão de terapia sem um profissional da área, mas sim entre dois profissionais da música. O discurso fluído e menos crítico faz um complemento importante para o capítulo anterior.

O álbum *Latin Guitar Connections*, que está disponível em várias plataformas *online* (como iTunes, Spotify, Amazon, Google, entre outras), foi gravado em Bath, na Inglaterra, pelo engenheiro de som português Paulo Frazão, que também lançou o disco por seu selo *TRL Records*. Acredito que ouvi-lo é parte indissociável da leitura desta tese. Foi gravado no *Studio One*, da *Bath Spa University*, com uso de cinco microfones diferentes. A masterização foi feita por Marcos Abreu, em Porto Alegre. Um disco é uma cristalização de um momento e, por isso, seu resultado é sempre um enigma para quem o gravou. O que é perceptível, é que sua proposta de som é de um violão muito presente, talvez mais característico dos discos de artistas mais estigmatizados como do “violão popular”. Não procurei, nesta tese, entrar em detalhes de cunho técnico da produção e pós-produção, considerando não haver espaço para entrar nessa seara.

Que aprendizados posso dizer que tirei desse processo artístico-reflexivo? Remonto a uma frase presente na introdução desta tese:

Quero dizer que, neste “desfixar” de concepções identitárias, aprendi a caminhar sobre um terreno menos sólido, adotei como *modus operandi* o ir e vir entre passado e presente, entre regionalismo e universalismo, entre o compositor e o intérprete, entre o arranjador e o performer e demais dualidades. Em certa medida posso dizer que, ao tentar ampliar o público (não em quantidade, mas sim em diversidade), ampliei o olhar especulativo, dirigindo-o a lugares antes ignorados, como meu próprio passado (infância, adolescência) e o passado/presente dos sujeitos com os quais convivo.

Uma consideração que posso fazer sobre isso é: sim, ampliei meu público, ou, melhor dizendo, ampliei o espectro de diversidade cultural das pessoas interessadas no meu trabalho. Hoje tenho bastante convicção de que perdi ouvintes nesta caminhada. Pessoas mais apegadas às formalidades, aos protocolos da música de concerto, acabaram por perder, ou, ao menos, diminuir seu interesse no meu trabalho artístico. Ao mesmo tempo, tenho escutado em todas as minhas apresentações frases como: “nunca imaginei que gostaria tanto de um recital de

violão clássico”. Ou seja: houve deslocamento! E era isso que eu esperava. Eu esperava trazer gente diferente para o meu universo artístico e consegui.

Por outro lado, ao findar dessa etapa, retomei um grande interesse pelas minhas raízes no violão clássico, inclusive, meu interesse por parte do protocolo de concerto. Sim, eu prefiro tocar no silêncio! Sim, eu prefiro que não aplaudam entre os movimentos! Sim, eu prefiro que notem que há uma citação curta de determinado motivo musical, que há uma sobreposição de melodias aparentemente desconexas, em suma, que reconheçam meus méritos técnicos. Nesse sentido, esta pesquisa resulta semelhante a um processo psicanalítico, onde o “paciente” (pesquisador) aprende a aceitar a si, mesmo quando se envergonha de sua arrogância ou qualquer outra característica pejorativa. Também como num processo psicanalítico, a pesquisa trouxe à tona as contradições do artista, que quer se aproximar do público leigo, mas que, no fundo, quer desse público um comportamento semelhante àquele do público especializado.

Finalmente, quero dizer que esse processo foi enriquecedor. Muitas foram as vezes que questionei o valor da pesquisa artística, seja por duvidar da validade do discurso do artista como discurso acadêmico, seja por recair no já desgastado discurso de que a postura crítica acadêmica não colabora com o crescimento do artista e que as horas de escrita são horas perdidas de prática. Contudo, quatro anos e duas centenas de páginas depois, declaro que não sou mais a mesma pessoa e, por consequência, também não sou mais o mesmo artista e isso me parece suficiente para acreditar na pesquisa artística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALLORTO, E.; CHIESA, R.; (cur.). *La Chitarra*. Edizioni di Torino, 1996.
- ALVES, F. D. **Estudos de Sor e Brouwer**: Uma Abordagem Comparativa de Demandas Técnicas. Dissertação de mestrado. PPGMUS/UFRGS: Porto Alegre, 2005.
- ALVES, J. E. D. **Modernidade e pós-modernidade**. 2009. Disponível em: http://www.ie.ufrj.br/aparte/pdfs/nm_5_modernidade_e_pos_modernidade_08dez09.pdf.
- ASSAD, S.; GISMONTI, E. **Arranjo para violão solo de Palhaço** (Manuscrito do Autor). Em file:///C:/Users/Thiago/Downloads/118240143-Gismonti-Egberto-Palhaco.pdf. Acesso em 14/08/2015.
- AYALA, R. Entrevista com Ramón Ayala, In: **Encuentros en el estudio**. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wwiz0HwtQR4>. Acesso em 12/09/2014.
- BARROS, R.; DANNEMANN, M. Introducción al estudio de La Tonada. In: **Revista Musical Chilena**, Vol. XVIII, nº 89, p.105-116. Universidad de Chile: Santiago, 1964.
- BAUMANN, Z. **Identidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.
- BIRCH, M. **Jazz Mind and Classical Hands**: Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing. 2005. Disponível em <http://www.rolanddyens.com>. Acesso em 14/08/2015.
- BITTENCOURT JUNIOR, I. C. **Moçambique de Osório - entre a devoção e o espetáculo**: não se cala na batida do tambor e da maçaquaia. Tese de doutorado. PPG – Antropologia Social/UFRGS. Porto Alegre, 2006.
- BOGDANOVIC, D. **Jazz Sonatina**. Guitar Solo Publications. San Francisco, 1994.
- BOYD, M. Musical Arrangement. In: **Grove Dictionary of Music and Musicians** (versão *online*). 2001. Disponível em: <https://dl.dropboxusercontent.com/u/17831110/Grove/Entries/S01332.htm>. Acesso em: 11/07/2015.
- BROUWER, L. **Paisaje Cubano Com Campanas**. Milan: Editora Ricordi, 1986.
- CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. Trad. Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1998.
- CARDOSO, J. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Posadas: EDUNaM – Editorial Universitaria de La Universidad Nacional de Misiones, 2006.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 4. e.d. São Paulo: Melhoramentos, 1979.

CHIAPPINI, L.; MARTINS, M. H.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.) **Pampa e Cultura: de Fierro a Netto**. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Instituto Estadual do Livro, 2004.

CHOMENKO, L. **Implantação de Monoculturas: O desenvolvimento na metade sul do Rio Grande do Sul**. Ecoagencia, 2006.

CÔRTEZ, J. C. D. P.; LESSA, L. C. B. **Manual de danças gaúchas**. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

HERNÁNDEZ, J. **Martín Fierro**. Madri: ALLCA XX, 2001.

DALMÁSIO, A. **Criatividade: a representação das memórias**. Vídeo do canal *Youtube*, 2014. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=n_g5vhzKaZQ&feature=youtu.be. Acesso em: 09/09/2014.

DOMENICI, C. His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *In: Revista do Conservatório de Música da UFPel*, No.5. Pelotas: 2012. pp. 65-97.

DUDEQUE, N. E. **História do Violão**. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

ELLIOTT, D. J. **Music matters: A new philosophy of music education**. New York: Oxford University Press, 1995.

ENNE, A. L. S. Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional. Em: **Revista Fronteiras – estudos midiáticos**. Vol. VI, nº 2. São Leopoldo: 2004. pp. 101-116.

FERRAUDI, E. **Arreglos Vocales Sobre Música Popular**. Buenos Aires: Ediciones GCC, 2005.

FRAYLING, C. **Research in Art and Design**. London: Royal College of Art, 1993.

FREITAS, T. C. Milonga São Gonçalo. **Revista Música Hodie**, V.12 – n.1. Goiânia: 2012, pp. 250-252.

_____, T. C. de. *Uma Primeira Viagem ao Chile*. Programa impresso de apresentação musical. 2013.

GILARDINO, A. *Manuale di storia della chitarra: la chitarra moderna e contemporanea*. Ancona: Bérbén, 1988.

GINASTERA, A. **Sonata for Guitar, Op. 47**. New York: Boosey&Hawkes Inc., 1984.

GNATTALI, R. **Dez Estudos para Violão**. Heidelberg: Chanterelle, 1988.

GONZÁLEZ, J. P. Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance. Em: **Revista Musical Chilena**. Vol. 50, n. 185. Santiago de Chile, 1996. pp. 25-37

HALL, S. **Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Ed. DP&A, 2002.

_____. **Da Diáspora: Identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

HANSLICK, E. **Do Belo Musical**. Trad. N. Simone Neto. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

IRAVEDRA, R. **A Suíte Imágenes para Violão de Carlos Aguirre**: um estudo técnico-interpretativo. Dissertação de Mestrado. PPGMUS/UFRGS: Porto Alegre, 2014.

LIMA, S. A. de (org.). **Performance & Interpretação Musical**: uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa editora, 2006.

LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTÓBAL, Ú. **Investigación artística en música: problemas, métodos, paradigmas, experiencias y modelos**. Barcelona: Fonca-Esmuc, 2014. Disponível em: <http://invaristic.blogspot.com.es/> Acesso em: 22 abr. 2015.

MAIA, M. de S. **O Sopapo e o Cabobu**: Etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2008.

MASSIN, J. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MIGNONE, F. **Twelve etudes**. Washington: Columbia Music Company, 1973. 2 v.

MONTAIGNE, M. de. **Ensaio**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NATTIEZ, J. **O combate entre Cronos e Orfeu**: Ensaio de semiologia musical aplicada. Trad. L. P. Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NUÑEZ, A. Um diálogo memorável nos Pampas. In: CHIAPPINI, L.; MARTINS, M. H.; PESAVENTO, S. J. (Orgs.) **Pampa e Cultura**: de Fierro a Netto. Porto Alegre: Editora da UFRGS / Instituto Estadual do Livro, 2004.

OLIVEIRA, R. de. Creating Relationships Between Sounds, Contexts and Meanings in an Urban Soundscape Through an Environmentally-Framed Musical Composition. In: **Book of Abstracts of the 55th Annual Conference – SEM: Society for Ethnomusicology**. Los Angeles, USA: UCLA, 2010.

_____; OLIVEIRA, J. P. Modelos de Integração entre sons instrumentais e paisagens sonoras. In: **Anais do IV Seminário Música Ciência Tecnologia: Fronteiras e Rupturas**. São Paulo, 2012.

ORTIZ ODERIGO, N. **Esquema de la música afroargentina**. Buenos Aires: Eduntref, 2008.

PANITZ, L. M. **Por uma geografia da música:** o espaço geográfico da música popular platina. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: UFRGS/PPGEA, 2010.

PESSOA, Museu da. **História de Yamandu Costa.** 2009. Disponível em www.museudapessoa.net/pt/conteudo/historia/yamandu-costa-49740. Acesso em 09/09/2014.

RAMIL, V. A estética do frio. In: FISCHER, Luis Augusto (Org.). **Nós, os gaúchos.** Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

RINK, J. (org.). **La interpretación musical.** Alianza música, 2006.

SADIE, S. (ed.). **Dicionário Grove de música.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo.** São Paulo: Editora UNESP, 2001.

Smith, H.; Dean, R. T. (eds.). **Practice-led Research, Research-led Practice in the Creative Arts.** Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.

STOVER, R. Ginastera's Sonata. *Classical Guitar Magazine.* Vol. IV, nº 8. Londres: 1986. pp. 19-25.

TARUSKIN, R. On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance." In: **Journal of Musicology** 1, no. 3. 1982. pp. 338-349.

VIÑUALES, G. M. Misiones jesuíticas de Guaraníes: Argentina, Paraguay, Brasil. Em: **Apuntes: Revista de Estudios sobre Patrimonio Cultural - Journal of Cultural Heritage Studies**, Vol. 20, nº 1. Bogotá, 2007.

VLACH, V. Organização Territorial dos Estados-Nações na América Meridional: continuidades e mudanças. Em: **Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales**, Vol. X, nº 218. Universidad de Barcelona, 2006.

WADE, G. **Concise History of the Classic Guitar.** Mel Bay Pubns, 2001.

WOLFF, D. **Transcribing for the guitar: A comprehensive method.** Tese de Doutorado. Manhattan School of Music: Manhattan, 1998.