

**“Isso aí (ainda) é música!”:
rascunhos do XI ENCUN para uma atualização
do imenso guarda-chuva da composição musical
(a quem/onde interessar ainda possa...)**

Luiz E. Castelões (IAD/UFJF)

Avante-proposta: *Convidado a submeter um artigo para a publicação vinculada ao XI ENCUN (Encontro Nacional de Compositores Universitários), que em sua edição de 2013 foi realizado na UFPB, aceitei de pronto e com muito gosto, ao mesmo tempo em que fazendo a contra-proposta de que o texto fosse uma espécie de ensaio minimamente informal e interativo (em bom português: rascunhar algo e depois convidar os colegas para interagir livremente com o texto, inserindo a contribuição deles diretamente no mesmo...).*¹

*Apesar de consciente dos limites que a fixação em papel impõe à continuidade de uma interatividade qualquer, certamente buscava algo fora do (ou pelo menos mais solto em relação ao) paradigma “paper acadêmico-científico” ao qual se está no mais das vezes restrito no atual ambiente acadêmico-musical brasileiro – e isso em consonância com muitos dos colegas de ENCUN, que afirmavam não achar espaço propício para publicações de tal natureza.*²

O organizador do ENCUN e editor da publicação, Valério Fiel da Costa, com sua costumeira generosidade e abertura, me concedeu gentilmente este espaço, o qual uso a partir de agora da maneira mais cândida possível e com o intuito principal de registrar de forma dispersa alguns dos anseios que detectei em tal encontro e com os quais me identifico particularmente.

O presente ensaio é, então, minha primeira e modesta contribuição em direção a uma inclusão mais visceral e auto-consciente de uma intelectualidade informal e interativa em artigos acadêmicos sobre composição musical, com base em argumentos velhos-conhecidos: a composição musical não é apenas lógica, racional, científica, verbal, ultrarromântica e etnocêntrica, de modo que tais recortes para nosso campo de atuação e estudos, se potencialmente úteis para investigações de aspectos muito localizados, constituem, em um plano mais geral e ainda bem necessário à invenção sonora/musical, uma amputação grosseira e frustrante.

Introdução

Se a área (sub-área? especialidade?) da composição musical pretende alguma sobrevivência minimamente saudável no contexto acadêmico brasileiro (espelhando uma suposta hiper-vitalidade de suas práticas extra-muros³), então ela necessita de uma estratégia de sobrevivência

1 Foram convidados a interagir com o presente ensaio: Alexandre Torres Porres (Sonologia), Antônio Celso Ribeiro (Composição), Bruno Py (Música Popular), Débora Baldelli (Etnomusicologia), Guilherme Lunhãni (Composição), Jean-Pierre Caron (Música, Filosofia), Marta Castello Branco (Performance Musical, Educação Musical), Martin Herraiz (Composição), Pablo de Vargas Guimarães (Performance Musical, Educação) e Pedro Albuquerque (Educação). Suas contribuições foram inseridas em notas de pé de página ao longo do texto, conforme o permitido pelos prazos de publicação desta revista. O presente ensaio tem, portanto, pelo menos duas possibilidades de leitura: a primeira, limitada ao corpo do texto, se restringe às minhas propostas iniciais, já a segunda, incluindo as notas de pé de página, apresenta um quadro ainda mais digressivo e complexo, graças às contribuições dos convidados.

2 Uma das raras exceções atualmente é a “Linda”, revista online voltada à cultura eletroacústica e editada por Tiago de Mello (disponível em: <http://linda.nmelindo.com/>).

3 Digo “suposta” porque a percepção de tal vitalidade extra-muros está longe de ser um consenso mesmo no universo restrito dos comentaristas convidados e das referências listadas neste ensaio. Embora ela seja corroborada por alguns (ver comentários de Py e Caron ao longo das próximas páginas), ela é veementemente contestada por outros, como nos testemunhos de Lyra (2013), Dourado (2013) e Ribeiro (2014). Este último chega a afirmar que “nos moldes universitários que são avaliados pelo MEC [...] [o] compositor vira musicólogo (!) e vai torcer para ser aprovado em um concurso para docente em alguma universidade federal, estadual ou particular. Poucos são os compositores (no mundo) que conseguem sobreviver da composição”, no que Herraiz (2014) protesta: “É óbvio que existe música

razoavelmente eficaz – porosa, flexível, ágil, mutante, integradora e não circunscrita a muros, espaciais ou mentais.

Neste sentido, parece-me que alguma capacidade de atualização da área em questão se impõe – embora por “atualização” eu realmente não esteja querendo dizer a imitação cíclica e automática de modelos das “metrópoles” ou uma visão meramente técnica-irrefletida da área. Não falarei quase nada aqui sobre técnica no sentido de uma coleção de procedimentos pinçados, embora minha abordagem tampouco implique um desprezo por esta ou que o que ora se afirma não tenha um impacto sobre esta – o debate é de fato tão amplo que inevitavelmente terá impacto potencial sobre quaisquer aspectos pontuais da composição...

Provisoriamente, intuo que por “atualização” esteja querendo dizer pelo menos duas coisas: (1) o guarda-chuva incomensuravelmente aberto, ou seja, o abarcamento de quaisquer práticas de fazer sonoro/musical que porventura ainda não estejam incluídas na área da composição musical (e “quaisquer” aqui não é força de expressão, quaisquer = todas que existiram, existem e existirão), e (2) o guarda-chuva sob medida, isto é, a adequação circunstancial da concepção de composição musical ao contexto particular de aprendizagem/vivência do sujeito que se coloca circunstancialmente como aluno⁴, já que presumo que seja plenamente possível discutir invenção/criatividade partindo-se de qualquer prática de fazer sonoro/musical.

Mais radicalmente, trata-se de lembrar ao sujeito – quero dizer: a qualquer sujeito – que ele é, ao menos potencialmente, o sujeito de/em sua própria música. Deve estar aí a radicalidade do ensino da composição musical: lembrar a seu interlocutor de algo que ele pode ter esquecido – que ele/ela já é o sujeito de sua própria música, seja lá em que estado se encontre(m).

Particularmente e por outro lado, quero evitar o quanto possível construir apenas uma análise crítica a erros passados (no estilo diagnóstico) – algo já feito com mais competência e riqueza de detalhes do que o permitido por este espaço e este autor (em trechos de Tragtenberg 2012, por ex.). O presente trabalho pretende ser de caráter mais propositivo, voltado ao presente/futuro, refletindo discussões nacionais do XI ENCUN (da UFPB, 2013) e norteando, num plano mais local(izado), o desdobramento do Bacharelado em composição musical da UFJF, inaugurado em 2014.

A forma escolhida para apresentação das reflexões trazidas aqui é a do rascunho, que traz consigo a provocação da incompletude, do provisório, do efêmero – a meu ver, muito mais adequada à comunicação sobre a (adaptação à) impermanência e ao convite à participação ativa do leitor como sujeito de sua música (e na interpretação do texto) do que métodos mais sistemáticos e categóricos

além da que se faz na academia, mesmo porque, via de regra, até onde eu sei, no Brasil, NÃO SE FAZ MÚSICA na academia. Se fazem teses, dissertações, artigos, simpósios, congressos [...], mas toda e qualquer atividade artística, mesmo que aconteça 'dentro dos muros' da universidade, é feita 'em paralelo', isto é, a universidade pode até ceder espaço, material etc. etc. mas não vai contar isso como atividade acadêmica, e o impacto na vida acadêmica dos envolvidos vai se limitar a mais um item na seção mais irrelevante do currículo [L]attes. Em outras palavras, atividade artística dentro da academia é tratada como uma espécie de 'hobby' e até mesmo um empecilho para a vida acadêmica, já que, na maioria dos casos, tanto professores quanto alunos são obrigados a sacrificar seu rendimento acadêmico se quiserem se dedicar verdadeiramente a alguma atividade artística. De qualquer forma, tudo que permanece dentro dos muros da universidade não tem praticamente nenhuma repercussão fora dela, de modo que 99% de toda a produção artística que seja, de alguma forma, socialmente relevante - MESMO no meio da assim chamada 'música erudita' - acontece fora da academia mesmo, em SESC's, teatros, salas de concerto, praças, viadutos etc. etc. É óbvio que ninguém mais 'vive de composição' - para mim a mera cogitação dessa idéia já é ridícula, aliás, e denuncia um ideal romântico anacrônico totalmente alienado ao funcionamento da sociedade e da ind[ú]stria cultural no século XXI”.

4 Albuquerque (2014), lembra, em reação a este parágrafo, que as funções de professor e aluno são intercambiáveis (o que fora apenas timidamente sugerido por minha escolha da palavra “circunstancialmente”).

de reflexão e exposição de ideias.⁵

Esta “informalidade acadêmica” (vou me permitir o uso do que pode parecer uma impossibilidade), presente tanto no formato do presente ensaio quanto na seleção de fontes (as quais não se limitam a obras canceladas e artigos de periódicos acadêmico-científicos, mas inclui artigos de jornal, debates via e-mail e *posts* de redes sociais, veículos onde a opinião geralmente se revela mais espontânea e radical, menos medida e calculada), reflete a parte informal do XI ENCUN, aquela que ocorre no *coffee break*, ou em torno da mesa.

A quem pode interessar este trabalho? Creio que mais ao ingressante em cursos universitários de música, o “calouro”, e mais especificamente ao estudante de composição, aqui vista em sua versão atualizada e expandida (ou seja, ela certamente inclui o Arranjo, a Improvisação, com performance humana ou para além do humano, sem exclusão de gênero, a Sonorização, sua articulação com outras artes e áreas de estudo, etc.).

A presente reflexão pode também interessar em alguma medida ao pesquisador da especialidade que ainda tem o atrevimento de falar em “Música” e “Composição Musical” – estas velhas palavras que funcionam como um guarda-chuva onde, creio e reitero, cabe de tudo – em um ambiente acadêmico onde qualquer outro significante provavelmente lhe trará mais dividendos e um marketing de desbravador.

Rascunhos

1. Em defesa do debate significativo em vez dos esportes de troca de significantes. Trocar periodicamente a palavra mantendo-se a coisa por ela denotada pode ser um jogo atraente de neomania (sempre em moda na academia), o qual funciona bem no estímulo ao consumo de “novas” mercadorias acadêmicas e na alternância entre “corporações” acadêmicas que competem entre si pela maior fatia do “mercado”.

Entretanto, repensando a academia em termos menos idealizadores de um “novo”, de “corporações” ou de um “mercado”, seria de se perguntar se tamanha dedicação na fabricação de significantes não pode acarretar uma certa alienação, ou mesmo um desligamento, em relação aos próprios significados inicial ou supostamente envolvidos, que ao menos em tese seriam o foco de qualquer debate (pelo menos de um debate que não seja exclusiva ou majoritariamente auto-referente).

Quero chamar atenção sobretudo para a constatação de que eventualmente na academia musical pode-se desembocar num passatempo muito mais de troca de significantes do que de reflexão sobre significados (e práticas), não à toa a avalanche de críticas à presença da música na universidade cujo mote é justamente sua alienação em relação às práticas e significados musicais extra-muros.⁶

Um paradoxo inescapável, próprio à nossa área: a discussão acadêmica sobre música se arrisca a dedicar-se muito mais ao esporte de trocas de palavras (significantes) do que a sons ou à música.

(...)

Dedicação às trocas de palavras e, em última instância, à própria palavra. A palavra vai mandar, se é que já não manda! No âmbito da música, isso me parece um preconceito e um prejuízo, como vou

5 Para uma investigação mais ampla acerca do ensaístico e do fragmentário, fora da Música, ver por ex. Preciosa (2010) e Barrento (2010).

6 Herraiz (2014), por ex., afirma que: “quem está fazendo arte na academia o está fazendo por conta própria e a contragosto dela”.

esboçar mais à frente.

De forma mais concentrada, me permito indagar um pouco além: até que ponto discute-se em nossa área uma mudança apenas de significantes ou efetivamente de significados? Exemplos *en passant*: até onde posso ver/ouvir, composição musical sempre envolveu algum tipo de criação/invenção sonora/musical, sempre envolveu som e arte (sempre foi uma “arte sonora”)⁷, muito frequentemente envolveu algum tipo visceral de experimentação sonora/musical (Machaut, Monteverdi, Gesualdo, Bach, Beethoven maduro e tardio, Webern jovem, Cage, Rosa, Cavaquinho, Hendrix, Baianos, Buarque...) e sempre de modo impermanente (inclusive em relação à alternância e mutação das tecnologias em jogo), de modo que não vislumbro uma distinção essencial, radical em nosso tempo – quero dizer: pelo menos não uma distinção da magnitude que justifique o anúncio de um novo e salvador título/significante para a atividade.

Entretanto, detecto uma crescente vergonha no meio acadêmico-musical brasileiro de se falar em “música” ou “composição musical”, substituídas invariavelmente por sinônimos e eufemismos, ou híper-segmentadas por subconjuntos que facilmente caberiam em seus guarda-chuvas incomensuráveis.

Não seria, então, talvez mais atraente e proveitoso discutir a coisa (significados) em vez de embarcarmos no círculo vicioso (loop?) da (re)fabricação e marquetingue de significantes, um novo nome a cada verão?

Fiquem à vontade pra chamar do que queiram chamar, mas... Isso aí (ainda) é música!!!

2. Pertencimento e propriedade. No ambiente meio-palavra meio-coisa descrito acima, então, o animal da academia-musical parece ter à mão mais ou menos duas opções: (1) cunhar um (ou pegar carona num) novo termo-nicho-gueto em substituição à música e à composição musical, garantir o registro de seu *copyright* (ou, no mínimo, um lugar de importância em sua história local e/ou universal) e reforçar a crença neste novo significante, ou (2) contentar-se em pertencer a algo sobre o qual ninguém detém propriedade, por ex., o peix'ensaboado, guarda-chuv'incomensurável da música e da composição musical. Os termos parecem de uma radicalidade contumaz (e/ou... ingênu?) e de uma decisão visceral, vital, de sobrevivência – e é assim que alguns vivem –, mas também podem ser interpretados com a leveza e o descompromisso de uma pescaria (embora não sem consequências).

De todo modo, uma decisão, talvez voluntária, talvez fruto de necessidade, mas frequentemente inevitável, se coloca ao músico/acadêmico a princípio não-doutrinado e não-alinhado: as escolhas de pertencimento e propriedade.

3. Em defesa do não-verbal e da Música, frente à prevalência acachapante da palavra.

7 O fato de que Landy (2007) diz que “I myself would have no problem in calling any of the four examples 'music' [exemplos que incluem uma instalação sonora interativa, música eletroacústica, DJs e design sonoro]” (p. 7) talvez demonstre que a ojeriza de certa parcela da arte sonora direcionada à Música como um todo (em vez de a instituições específicas, ou a um certo status quo) talvez seja exagerada, mais realista que o Leigh. Na mesma direção, Solomos (2013) afirma que “d'autres artistes catégorisés comme 'sonores' font peut-être – tout simplement – de la *musique*...” (p. 5); e Sérgio Freire, na Apresentação do livro de Iazzetta (2009), coloca que “se é legítima a necessidade de afirmação de novas áreas de conhecimento e atuação musicais, também não é menos legítima a sensação de que estamos apenas fazendo música...” (p. 15).

Gostaria de retomar um paradoxo fundamental acerca da presença da música na universidade, já esboçado em um rascunho anterior mas apenas como possibilidade: a acachapante prevalência da palavra sobre sons não-verbais e sobre a música (constituída frequentemente de sons não-verbais, observa-se) nesse ambiente e, portanto, nos rituais desse ambiente. A palavra manda!

A se lamentar é que este fato, sozinho, já coloca de antemão a música como subserviente a outras disciplinas (invariavelmente muito mais verbais) em abordagens interdisciplinares. Nunca é demais perguntar: qual o nível de conforto do músico que é também um acadêmico da música em relação a essa situação?

(...)

Vale, no mínimo, deixar registrado o esforço que muito frequentemente tem que ser investido pra que música, som e escuta participem do meio acadêmico em pé de igualdade com a palavra – ao menos no que diz respeito aos espaços universitários dedicados à música (ver, por ex., Dourado 2013).

Irônica e paradoxalmente, a música tem mais tradição como área de estudos no Ocidente do que várias áreas muito mais recentes mas com muito mais força na academia – será que devido à maior verbalidade (e racionalidade?) destas... (??)⁸

4. Em defesa de uma abordagem da irracionalidade (ou de outras racionalidades) em composição musical, via informalidade acadêmica. Composição musical não parece um campo absolutamente racional/científico (no sentido do que se chama de razão e ciência até agora), mas, a julgar pelo perfil recente das publicações brasileiras, tornou-se mais realista que o rei, mais duro que as ciências duras, mais etnocêntrico do que qualquer etnia do centro e mais cerimonioso e sisudo que o mais reverente mestre de cerimônias. Dada a pelo menos parcial inadequação de nosso objeto de estudo face ao que é permitido dentro do atual território acadêmico-científico nacional, não seria o caso de se adotar alguma parcela de informalidade acadêmica (passando “por fora” do presente “crivo”), uma que nos permita uma visão/audição mais ampla do objeto de estudo?

(...)

Talvez seja o caso até de ao menos se perguntar, por um segundo que seja, se os comitês científicos

8 Existe um pano de fundo tenso por trás deste debate, referente aos modelos europeu e norte-americano de inserção da música na universidade e como o Brasil se articula com eles. O modelo, digamos, “europeu”, de dualismo entre universidade e conservatório, com a primeira se concentrando na porção mais musicológica, mais verbal, e o segundo se dedicando à porção mais prática, aplicada, embora muito desejado no Brasil, não é (ou é mal) realizado por aqui, sobretudo pela fraqueza de nossos conservatórios, mas também pela subsequente necessidade de a universidade abarcar, tardiamente, ambas as funções. O depoimento de Herraiz (2014) traz em si a defesa desse modelo: “minha experiência limitada, mas extensa, dentro e fora do ambiente acadêmico só serviu para me convencer de que a academia NÃO É lugar para se fazer arte, e de que quem vai para academia com a intenção de fazer arte está indo pro lugar errado. De modo que eu me pergunto se esses poucos artistas que vivem na academia não deveriam estar muito mais preocupados em libertar a sua arte dela e fazer com que seu trabalho circule fora dos muros da universidade, nos ambientes mais variados possíveis, do que em criar dentro da academia uma zona de conforto que lhes permita continuar fazendo, para um público seletivo de colegas e alunos, alheios ao mundo exterior, sua arte pacífica e sedentária. Para mim isso é se acomodar, e vai contra a própria essência da arte”. Por outro lado, o modelo “norte-americano”, em grande medida privado (caro!) e integrador de ambas as funções, acadêmica e artística, na própria universidade, tem-se demonstrado de difícil instalação por aqui, devido à comparativamente menor oferta de recursos disponíveis para a Música em universidades públicas brasileiras e, por outro lado, ao desinteresse de nossas instituições privadas em cursos superiores de Música. Haveria uma terceira via?

para algo não-necessariamente-tão-científico fazem muito sentido (ou qual sentido), se a contabilidade do pensamento e da atuação musicais são tão frutíferas, se a música e a composição musical como esportes valem a pena, se o prêmio dentro deste castelão vale mesmo a pena, e assim por diante.

Mesmo numa perspectiva científica minimamente atualizada (até na visão de um bruto não-cientista como eu!), não seria necessária alguma atenção ao material de que se fala, em vez de seu esmagamento por uma metodologia endurecida qualquer, adotada automática e acriticamente, sem flexibilidade nenhuma para com o objeto de estudo, ainda que obediente aos manuais de bons costumes das “metrópoles” e das agências de fomento?

Caso afirmativo, então a atual postura “acadêmico-científica” em música e composição musical periga ser mais cientificista do que propriamente científica, mais reverente do que referente, mais interesseira do que interessada, mais voltada para si do que para o próprio suposto objeto de estudo, extremamente caricatural como as mais acachapantes caricaturas de Lima Barreto, Manuel Antônio de Almeida, João do Rio e Noel Rosa!

E, novamente no caso afirmativo, será necessário fazer e falar de música e composição musical na academia em termos menos duros, menos cientificistas (no sentido de uma ciência pétrea, descritiva, imóvel e desencarnada, que vem na esteira da ciência tornada religião no lugar da religião, do positivismo, da ordem e progresso, que depois reencarna no mantra das novas tecnologias tornadas religião no lugar da religião, e assim por diante) – e, conseqüentemente, menos caricaturais.⁹

A próxima pergunta, a qual por enquanto não tenho recursos que me permitam respondê-la categoricamente, seria o quanto e como isto seria possível/viável no habitat da academia musical brasileira atual e futura. A ver...¹⁰

5. Composição musical é “coxinha”?!? Um dos argumentos que gostaria de desmontar para reerguer em novas bases nos próximos rascunhos é o de que música e composição musical seriam “coxinha” (espero que o sentido dessa gíria seja razoavelmente alcançável em outras geografias e momentos).

Quero propor que mesmo levando-se em consideração que a composição musical tida como

9 O problema ganha contornos ainda mais tortuosos quando entram em cena certas ferramentas das agências de fomento como o Qualis, o qual tem tido um papel discutível na academia musical brasileira devido, entre outros motivos, ao seu uso distorcido para avaliação de pesquisadores tomados individualmente (em vez de para medir o impacto em programas inteiros), à escassez de periódicos que tratem de composição musical e/ou música e tecnologia entre os que detêm nota A1 e à escassez ou nota baixíssima de periódicos de renome internacional que tratem de composição musical e/ou música e tecnologia na referida lista (fazendo com que acadêmicos dessas especialidades que sejam os primeiros brasileiros a ali escreverem não tenham sua produção contabilizada, o que obviamente desmotiva a internacionalização da produção bibliográfica nacional). O tema, que relancei na lista de Sonologia (<sonologia-1@listas.unicamp.br>) recentemente, sob o título “Qualis”, motivou um debate com mais de uma centena de inserções até o momento desta publicação e tem pipocado até em blogs (ver, por ex., Souza 2014).

10 Py (2014) pondera em relação a possíveis contribuições entre composição musical, criatividade e ciência que: “esforços da psicologia e da neurociência têm muito a contribuir transversalmente. Pouquíssimo se fala em técnicas criativas no ambiente acadêmico musical. Neste sentido, as práticas mais espontâneas das vertentes populares e experimentais avançam intensamente mais, pois encontram espaço aberto. Pode ser que a ampliação das pesquisas com 'sons não-verbais' no contexto brasileiro dependa de bases científicas mais 'sólidas' (leia-se, aceitáveis em certos meios). Aqui, o entendimento das experiências estéticas e das atividades práticas composicionais sofrem com a falta de objetivos definidos, o que certamente contribui para o esvaziamento das oportunidades de pesquisa, desenvolvimento e trabalho”.

“erudita” quase sempre se alinhou com o poder em cada época (Igreja, aristocracia, burguesia, estado nacionalista/fascista, [neo]colonialismos, conglomerados transnacionais de telecomunicação) – e aqui é possível supor que a origem do ódio de certo “underground” à música e à composição musical seja tanto ideológica quanto estética –, a atividade de criação e invenção de sons (ou seja, a atividade da composição musical propriamente dita) não parece ter de estar intrinsecamente alinhada ao poder (institucional, estatal, patrimonial, etnocêntrico, patriarcal, etc.¹¹). Nômades condutores de rebanho em Tuva compõem (Levin 2006), trabalhadores compõem, escravos e ex-escravos compunham.

Paralelamente, uma outra forma de refinar o argumento, sem precisar sair do âmbito da própria composição musical ocidental, seria através da filtragem do legado da mesma, deixando passar a parte mais desagradável do legado (política, institucional) e retendo o “sublime” e as “obras de arte” – isso, claro, na hipótese talvez cada vez mais remota de que se acredite que Machaut, Gesualdo, Bach, Webern e tantos outros fizeram “obras de arte” (eu acredito).¹²

Em suma, então, ao legado “coxinha” do aspecto mais político-institucional da composição musical tida como “erudita”, podem-se contrapor tanto (1) o fato de que a atividade da invenção sonora/musical (isto é, a composição musical propriamente dita) não foi/é monopólio dos personagens com este perfil político-institucional, quanto (2) que, mesmo neste âmbito restrito, o desagradável legado político-institucional pode ser compensado pelo “sublime” e as “obras de arte”.

6. Composição musical é uma atividade essencialmente egóica? Nos casos de tentativa de diminuição ou cancelamento do ego (eu penso, no geral, em formas praticadas de budismo¹³ – orientalista? – no ocidente, na meditação transcendental, em Osho e nos seguidores de Satyaprem [espécie de “guru” brasileiro, em algum momento discípulo de Osho]), indago se essa diminuição ou cancelamento do ego é mesmo, ou o quanto é, possível em composição musical. Posto de outra forma: composição musical é essencialmente uma atividade egóica, expressão de um ego, de uma vontade individual, ou existe um outro caminho?

Na busca por uma resposta provisória, possível, podemos primeiramente nos referir ao que segundo os manuais de história da música seriam formas de cancelamento do eu, da vontade, do irracional (que haviam desembocado, conforme uma certa interpretação, no nazismo), muito comuns na música do pós-2a-guerra (ver, por ex., Menezes 2002, p. 204); tentativas estas que seguiam a via da entrega das decisões em composição musical ora a um suposto¹⁴ ultra-racionalismo (serialismo integral, composição automática) ora ao “acaso” e à “aleatoriedade” (Cage e o pessoal da improvisação livre).

11 A não ser talvez no caso da música que necessita de pesado apoio institucional para sua realização – por ex., aquela envolvendo grandes orquestras ou novas tecnologias que sejam caras, inacessíveis.

12 É claro que estou usando uma visão de “obra de arte” ingênua aqui: uma muito mais voltada para o âmbito pessoal, íntimo, do que sedimentada política e institucionalmente.

13 Neste ponto, Branco (2014) pondera: “Eu não relaciono o Budismo com um cancelamento do ego neste sentido, mas justamente com o contrário: com a revelação da natureza real do ser. Não sei o que você acha, mas talvez valha a pena tirar a palavra 'Budismo' e deixar este termo ótimo 'orientalismo'. O Buda Sidarta não deixou de ser um 'ser' depois da iluminação, entende? Ele não se identificava consigo mesmo, mas este conceito de identificação não significa diminuição do ser (significa aumento!) Provocativamente, eu diria que ele comporia melhor depois da iluminação!”.

14 Digo “suposto” porque um racionalismo lógico-matemático (ou linguístico, ou biológico) não corresponde necessariamente a uma lógica musical. Daí que um racionalismo lógico-matemático pode gerar produtos “anti-musicais” (ou “ilógicos musicalmente”), ao menos sob um certo ponto de escuta em particular. Aqui, a experiência prática, direta, com a composição algorítmica permitirá um melhor entendimento do sentido pretendido.

Seguindo uma interpretação radical, remover o ego seria remover a vontade, qualquer vontade, inclusive a vontade de fazer música¹⁵. Ou seja, a composição musical e o compositor passariam a não fazer muito sentido em um tal contexto – e eu me pergunto se Cage catando cogumelo ou jogando xadrez não faziam parte dessa radicalização (se bem que se pode perfeitamente “ter vontade” de jogar xadrez ou jantar cogumelos).¹⁶

Ao mesmo tempo, (1) a crítica de Cage à forma como outros utilizaram o “acaso” no momento posterior à sua própria adesão demonstra que, pelo menos em composição musical, o “acaso” nunca é tão “ao acaso” assim, no mínimo porque existe alguém decidindo, alguém que faz as perguntas (“certas”) e joga os dados e determina/interpreta as correspondências entre os resultados obtidos e o que se vai entregar como “música” (parâmetros sonoros/musicais, gráficos, textos), (2) a exigência de Cage quanto a um certo resultado a ser obtido na performance musical, como contam as anedotas de sua vinda ao Brasil no final do séc. XX, mostram que um “ego” ainda está ali.

Numa outra via de interpretação, a ruptura em relação ao Romantismo e ao “eu-Romântico” atribuída ao modernismo ou ao pós-2a-guerra (“acazos” e “serialismos”) não foi tão ruptura assim e continuaríamos seguindo o paradigma do compositor romântico, super-egóico – o qual se expressa, tem uma linguagem absolutamente própria e leva isto às últimas consequências (a música negativa, a música sem sons, a música só de ruídos, a música que não é mais música, etc.). Estaríamos vivendo ainda, então, uma espécie de exagero do Romantismo, a tal ponto que a linguagem proposta por certos compositores é tão apenas sua que não é inteligível, fruível por quase mais ninguém, mas ele está absolutamente convicto a despeito de qualquer posição em contrário.

Outra hipótese seria a de cancelamento do próprio ego via erguimento, exaltação do Outro. O Outro em questão podendo ser de natureza divina – como na ultrarreligiosidade explicitamente colocada em música (em J. S. Bach, ou no “A Love Supreme” de Coltrane) –, ou de natureza humana.

Neste segundo caso, lembro de exemplos geralmente referidos como “expição de culpa” de um grupo social em relação a um outro grupo social explorado pelo primeiro: adotar sua música seria uma espécie de inversão moral, ou lúdica, de hierarquias rígidas e injustas realizada exclusivamente através da música – ou possivelmente incluindo também um discurso amistoso. O carnaval. Os nacionalismos brasileiros dos séculos XIX e XX em que descendentes de europeus exaltam “o índio”, ou “o negro”, frequentemente idealizados como “bom selvagem” e/ou herói medieval de capa e espada, adotando suas músicas, ou o que eles consideram ser suas músicas. A moda do forró nordestino no Rio de Janeiro no final da década de 90 do séc. XX (reeditado por jovens de classe média do sudeste). E a trajetória do samba nos últimos cem anos, alçado de música marginal a música nacional por excelência, coisa fina, de bom gosto, etc.

Finalmente, em relação à improvisação, é preciso dizer antes de mais nada que, sob a perspectiva das propostas mais fundamentais deste ensaio, improvisação faz indubitavelmente parte da composição musical. Sem ressalvas.

Dito isto, é preciso reconhecer em seguida que sob a alcunha da Improvisação residem práticas musicais bem diversas entre si, do ponto de vista da criação sonora/musical envolvida.

Tendo em vista a limitação de espaço, me limito a comentar duas delas: a improvisação mais

15 Lunhani (2014) discorda neste ponto: “[A]credito que remover o ego não retire a vontade; apenas movimenta a vontade para um fazer mais comunitário: m[ú]sica religiosa, marchinhas...; v[ê-]se a compreensão de um fazer musical em uma consciência mais social”.

16 Tenney (1983, p. 7) usa o termo “renunciation” (*renúncia*), em vez de “cancelamento” ou “diminuição” (do ego) no caso de Cage.

comum em música popular (urbana, instrumental) atual e as improvisações tidas como “livres”.

A improvisação em música popular atual (por ex., no jazz e em gêneros brasileiros) geralmente gravita em torno de um “tema”, cujos traços melódicos e harmônicos são levados em consideração na construção de um improviso específico levado a cabo, concretizado, em uma dada sessão para este “tema”. Neste sentido, ela difere da composição em tempo diferido apenas no fato de que, ao menos em tese, o tempo para tomada de decisões composicionais ali é mais curto (o chamado “tempo-real”), não havendo possibilidade para reescritura, na medida em que o tempo não volta atrás (isto se consideramos uma sessão individualmente, pois é óbvio que entre sessões existe a possibilidade de alteração de decisões, de reescritura, mesmo que “oralmente” em vez de através de escrita musical).

Justamente, se considerarmos essa possibilidade de mudança e construção cumulativa entre sessões (provavelmente um traço fundamental do tipo de improvisação em questão), então este tipo de improvisação se parece muito com uma tradição de comentário de textos selecionados, em que os textos são temas “clássicos”, os quais são retomados inúmeras vezes ao longo de décadas – e aqui é perfeitamente possível alegar que o improviso está sendo recomposto cumulativamente a cada vez que o tema é retomado para uma nova sessão e esta forma de improviso seria, portanto, muito mais próxima da composição em tempo diferido do que usualmente se alega.

No caso das improvisações tidas como “livres”, antes de qualquer debate é preciso determinar minimamente em relação a quê exatamente elas seriam “livres”. A princípio, suponho que elas possam ser livres em relação a uma certa educação musical (ou a qualquer educação musical), livres de qualquer forma de pensamento, ou livres em relação a um corpo, a uma certa fisicalidade. Essas possibilidades podem-se demonstrar mais ou menos realizáveis.

É fácil imaginar a liberdade em relação a uma certa educação musical (abandono os materiais que me foram ensinados – acordes, escalas, etc. – e passo a usar ruídos, por ex.), mas é muito mais difícil imaginar a liberdade em relação a qualquer educação musical, porque isto implicaria um indivíduo que cresce em isolamento total em relação a qualquer música (uma situação talvez inédita).

A liberdade em relação a qualquer forma de pensamento me faz lembrar das práticas de meditação que buscam justamente isso, de modo que, em tese, este tipo de improvisação livre implicaria um estado semelhante, de total suspensão, no qual não se pensa em absolutamente nada enquanto se toca. Por quanto tempo, ou sob que condições, isto é de fato possível?

Analogamente, a liberdade em relação ao próprio corpo enquanto se toca com o corpo parece uma impossibilidade, ou talvez seja seriamente limitada pelo tempo que se consegue manter-se sem controle (consciente) sobre sua própria coordenação motora.

De todo modo, a improvisação tida como “livre” certamente permite situações de menor controle sobre os materiais e procedimentos utilizados pra se fazer música do que as improvisações mais comuns em música popular (as de “comentário de texto”), na medida em que estas são fortemente ancoradas no controle, na educação musical, em tradições e na retomada de “temas”, materiais e procedimentos.

7. Uma moda estranha na academia musical: falar-se de interdisciplinaridade em música como uma novidade. Já que se falou em interdisciplinaridade em rascunhos anteriores, vale lembrar que a composição musical é referida como sendo interdisciplinar muito antes do advento

deste termo. Estão já lá nas referências da antiguidade clássica as menções à música como derivada do canto de pássaro, como 4o ramo da Matemática (incluindo sua vinculação com a Astronomia) e seu suporte ao Teatro (e ao texto). No caso da composição musical, a interdisciplinaridade não é uma moda passageira, mas algo intrínseco e histórico à própria atividade, visceral mesmo – e não só no Ocidente (Daniélou 1959).

Assim sendo que falar de interdisciplinaridade em música como uma novidade, como proposta renovadora, como um slogan salvador, só pode ser ingenuidade, desconhecimento, oportunismo do habitat acadêmico, ou a correção de maus hábitos adquiridos recentemente via didáticas do bizarro em música – já que a antiguidade em Música, o “tradicional”, não foi necessariamente anti-interdisciplinaridade.¹⁷

8. Uma dificuldade palpável do a presente acadêmico-musical: articular o aspecto intrinsecamente interdisciplinar da composição musical com o arcabouço endurecido das agências de fomento. Articulando a interdisciplinaridade ora mencionada com a distribuição das áreas em agências de fomento brasileiras como a Capes, indago se a composição musical tem que estar necessariamente onde está (ou seja, na grande área da “Linguística, Letras e Artes”) e até se ela tem que estar imóvel, rígida, em contraste ao dinamismo do mundo extra-Capes.

Dados relativos às pesquisas e atuações de compositores e acadêmicos da composição musical me levam a achar que não, já que várias abordagens atuais estão mais próximas das ciências exatas, computação, engenharia, ou até da biologia, do que das ciências humanas – e, mesmo dentro destas, caberia questionar se muitas investigações não estão mais próximas da Filosofia do que das Letras.

Cito o exemplo de Jean-Pierre Caron, que articula muito claramente sua produção composicional com um certo pensamento filosófico, pesquisa que, talvez sintomaticamente, só pôde ser viabilizada com a migração do autor de programas de Música para os de Filosofia (o que eu vejo como uma incapacidade atroz... das instituições de música, embora de forma nenhuma intrínseca à Música), fato que também é claramente exposto em seu discurso verbal.¹⁸

17 Respondendo a este item, Baldelli (2014) descreve inconsistências adicionais com relação à forma que esta moda assumiu no meio acadêmico-musical brasileiro: “é preciso diferenciar a interdisciplinaridade na produção acadêmica e aquela de formação. Interdisciplinaridade no currículo é estimulada, mas depois é mal vista e torna-se um empecilho quando se pretende entrar na academia brasileira”.

18 Neste ponto, o próprio Caron (2014) responde: “De fato, é uma maneira de ler minhas derivas recentes para a filosofia. Parece que você entende que fui para a filosofia por uma insatisfação com programas de música. Em parte isto é verdadeiro. Costumo dizer que fui para a filosofia por ver nela uma 'vocaçãõ' acadêmica que não via na música. Pelo contrário. Sentia que a música no contexto acadêmico permanecia enclausurada em categorias 'acadêmicas'. Hahaha[.] Sim, é circular. O que quero dizer é que eu sentia que a universidade não fazia um favor à música, pr[é]-formatando em larga medida as questões que esta, a música, deve se colocar. Quando me perguntam porque fui para a filosofia, uma outra resposta que costumo dar é a seguinte: porque a filosofia me livrou do peso da história. Parece contraditório, com toda a carga históri[c]a e eminentemente universitária que a filosofia possui. Mas isso tem muito a ver com a palavra 'composição musical' sim, e termos correlacionados. Sentia que na universidade musical não se estudava música e sim *composição musical*. E que este termo provinha de uma certa tradição específica e que havia se enrijecido no século XX no[s] formalismos do pós-serialismo, teoria dos conjuntos, etc etc... Sentia que o musical se perdia neste processo. E o peso da história era para mim o *ter que compor Obra* com O maiúsculo. Na universidade musical se estuda[m] os 'grandes'. Se é grande quando se equipara em alguma medida, ou se se copia, ou se se emula os processos dos 'grandes'. Este era o peso da história para mim. Ir para a filosofia me permitiu desistir de ser 'grande'. É preciso que se diga: eu tinha uma grande vivência de cultura dita 'underground' (talvez outro destes termos criticados no seu artigo como um possível *substituto* para a música e a composição, mas eu não vejo como ele poderia ser um candidato a isto). Quero dizer com isso que eu frequentava shows de metal, punk, noise, industrial, o que quer que seja. E isso trazia para mim um contraponto bem vindo à cultura universitária. Havia ali menos estabilizada a preocupação com um cânone de autores e práticas a serem respeitadas. Eu esperava do fazer musical esta naturalidade, coisa que não encontrava no fazer de composição musical”.

Cito também a potencial colaboração de Rodolfo Caesar à bioacústica (por ex., em Caesar 2013), invariavelmente articulada com alguma produção autoral sonora/musical sua, embora neste caso o autor provavelmente prefira atrelar sua produção ao habitat da Sonologia brasileira (e creio que o “brasileira” aqui não seja sinal de reedição de nacionalismos, mas um lembrete de que o significante “sonologia” foi usado em outras paragens/épocas e com objetivos distintos), em vez de à composição musical. Devo dizer que, tanto no caso da pesquisa de Caesar quanto na de Caron, não detecto quaisquer dificuldades intrínsecas à composição musical (em vez de apenas circunstanciais, localizadas, institucionais) para que elas sejam parte de seu imenso guarda-chuva. Elas são.

Voltando à proposta inicial deste rascunho e tentando concluir apenas provisoriamente, é razoável supor que a mudança sugerida nos parágrafos anteriores viesse a exigir muito mais força política do que a diminuta (sub-)área (especialidade?) da composição musical no Brasil de fato detém, fato que sempre pode ser tornado mais crítico por emergentes querelas internas e guarda-chuvas fechados e futuras sub-compartimentações das compartimentações e pelas equações por vezes mesquinhas da sobrevivência. Sobretudo quando esta força é comparada à das cerca de 200 licenciaturas em música espalhadas pelo país, abertas em ritmo galopante e industrial, mesmo que por vezes a toque de caixa, tornando a formação de “professor” cada vez mais precária e banalizada e a mão-de-obra ainda mais barata. A ver...

9. [No que tange ao tema do guarda-chuva, penso que a postura de “guarda-chuva fechado”, que abrange pouco, até pode ser útil na atuação individual de cada compositor, evitando a festivalização obrigatória e a pronta adesão a slogans fáceis da arte coletiva (onde a suspensão das hierarquias habita muito mais o discurso do que as práticas e a divisão das riquezas), mas que, para a definição da (sub-)área (especialidade?) da composição musical como um todo, o guarda-chuva deva ficar o mais aberto possível. Parece, então, mais válido como estratégia de sobrevivência da área saber separar estas duas esferas: a da atuação pessoal, que pode ser tão ínfima quanto se queira, e da área como um todo, que deve ser tão inclusiva quanto possível]

10. Qual interdisciplinaridade? Retomando o tema da interdisciplinaridade intrínseca à área, seria válido reavaliar que perfil (ou quais perfis) interdisciplinar(es) para um curso superior seria(m) mais fiel(éis) à atividade da composição musical. Parece-me que nossa área se assemelha em muito a uma certa engenharia (e menos a uma pesquisa “pura”) e é, portanto, altamente técnica, palpável e aplicada. Isto não excluiria uma parte conceitual da formação, mas, dado o disseminado desprezo pelos aspectos técnicos da formação em música no Brasil, parece necessário advogar um pouco em favor deste perfil de formação para, quem sabe?, alcançar um novo equilíbrio mais à frente.

De maneira análoga, outra oposição binária que vai a reboque da segregação entre reflexão (conceitual) e aplicação (técnica) e que ocorre em detrimento da formação em composição musical é a separação entre Teoria e Prática com inevitável sobrevalorização da primeira (uma herança milenar, como nos aponta Chanan 1994). A integração destas na formação me parece fundamental na tomada de consciência de um sujeito como sujeito de sua própria música – e aqui pode ser útil pesquisar noções da educação musical, tais como a distinção entre “racionalidade técnica” e “racionalidade prática” (ver, por ex., Penna 2010).

É claro que voltar a atenção à técnica e à experiência prática não implica o retorno às concepções didáticas de outrora. “Harmonia” ou “Contraponto” significam muito mais coisas na atualidade (Fig. 1a e 1b). “Arranjo” não pode-se limitar à pasmaceira homogeneizante dos manuais

neocolonialistas (ver item “12.”, a seguir). “Percepção” não pode-se restringir ao egoísmo da nota (Schenker 1954), à música absolutista e ao evitamento do reconhecimento da fonte sonora. “Análise” se beneficia de décadas de crítica ao paradigma Schenkeriano (sem abrir mão do que interessar de seu legado), de Schoenberg a Narmour, e de ênfase nas escutas, incluindo mas não limitando-se às de Schaeffer e Schafer.

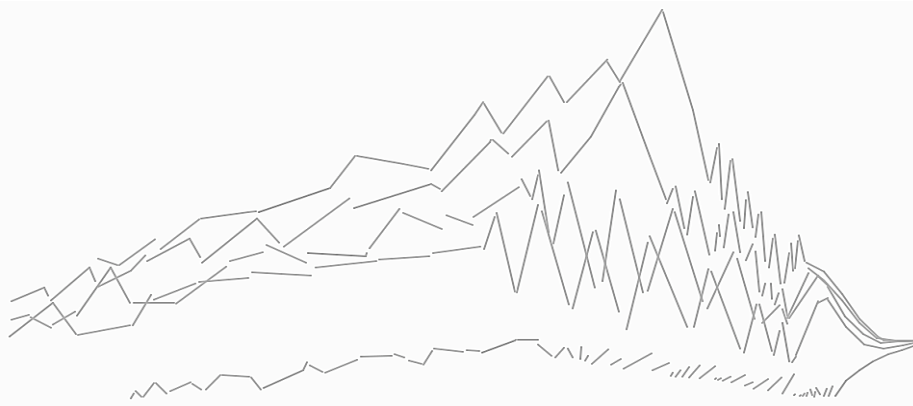


Fig. 1a

IV. Longa queda...

Fig. 1b

Fig. 1a e 1b – Contraponto com linhas contínuas, concebido graficamente (desenho à mão livre) [Fig. 1a], em passagem do “Estudo Contínuo”, de 2012 [Fig. 1b], peça executada pela OSUFPB/Cordas durante o XI ENCUN (disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/estudo-contínuo-2012-para-quinteto-de-cordas-szlachta>)

Toda esta permanente atualização do campo de atuação e estudos nos leva inevitavelmente à conclusão, talvez trivial mas certamente fundamental, de que a invenção sonora/musical (e sua transmissão, didática) deve ser abordada por meio de várias frentes/inteligências – visual, verbal, tátil, emocional, cinética, conceitual, etc. – adequadas a cada sujeito e a cada fim e, portanto, não pode estar circunscrita apenas à educação da “música absoluta”, desencarnada, “pura” – e, agora, cientificista. O horizonte de possibilidades deve ser mais amplo (Fig. 2 e 3).

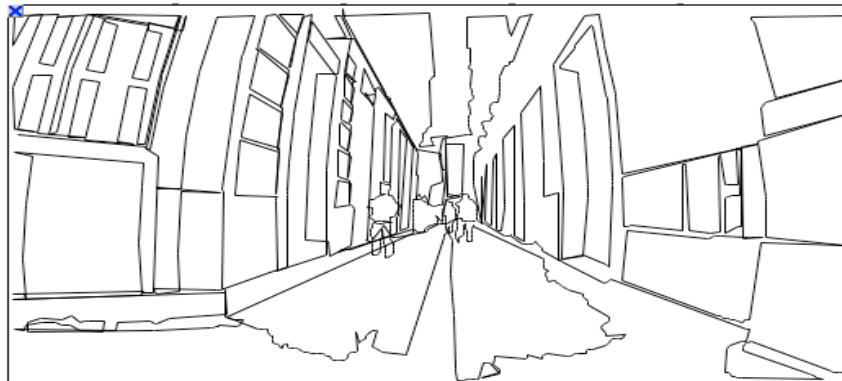


Fig. 2a (em cima) e 2b (embaixo)

Fig. 2c

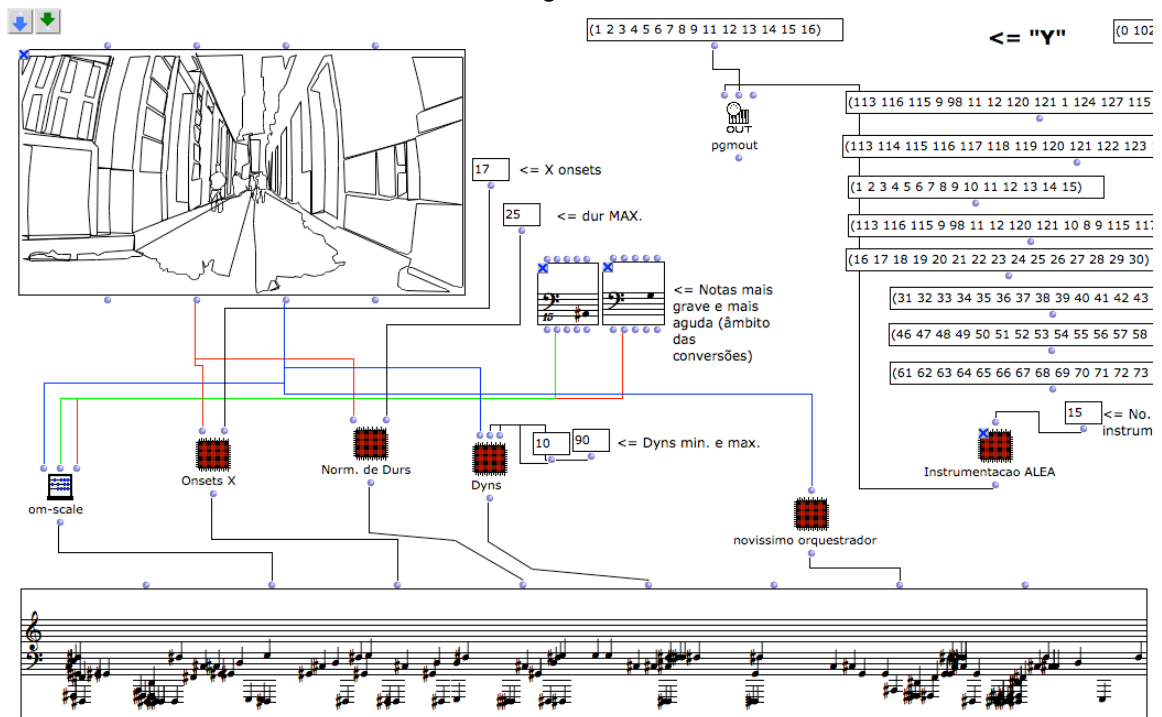


Fig. 2a, 2b e 2c – Composição para dança feita a partir dos traços das imagens das locações onde a dança ocorre: fotografia da locação [Fig. 2a], croqui feito à mão a partir da fotografia [Fig. 2b], visão geral do patch de conversão imagem-som [Fig. 2c] (música disponível em: <http://soundcloud.com/lecasteloes>; detalhes do projeto disponíveis em: <http://via-locativeart.com/>)

Minutagem	10"	50"	2'00"	2'30"
Instrumentos				
Guit. 1	Carros apostando corrida, acelerando e desacelerando, trocando de marcha <i>pppp</i> → <i>ppp</i>	Aviões passando de um lado para o outro, lentamente, num céu de brigadeiro	Mísseis caindo <i>pp</i> → <i>p</i>	Mísseis seguidos de grandes quiques no chão
Guit. 2	Carros apostando corrida, acelerando e desacelerando, trocando de marcha <i>pppp</i> → <i>ppp</i>	Aviões passando de um lado para o outro, lentamente, num céu de brigadeiro	Mísseis caindo <i>pp</i> → <i>p</i>	
Minutagem	10"	1'30"	2'20"	

Fig. 3 – Partitura verbal, em trecho de “Onomatopéias para duo de guitarras”, de 2013, concebida em oficina do XI ENCUN, para o duo de Mário del Nunzio e Mathias Koole

11. Popularizando a análise musical. Tenho considerado fundamental um trabalho de popularização séria e sincera da análise musical, pra que vire coisa de rede social, de programa de TV aberta, de grande mídia. Uma proposta da ordem do quixotesco. Sim.

E isto pode vir a ser feito via língua franca da música atual: o popular, o *Pop*. Buscando a comunicabilidade, a familiaridade, o inteligível (uma busca que tem muito a ver com a proposta de foco nos significados, em vez do esporte de troca de significantes, exposta nos primeiros rascunhos deste ensaio). Recentemente, me propus entregar experimentalmente análises muito breves feitas em tempo-real em redes sociais, sem seleção de repertório, mas apenas reagindo ao que postassem de música por ali (Fig. 4 a 6). O impacto disso foi (sem falso otimismo) virtualmente nenhum, mas, fica a sugestão de invasão dos espaços por alguma abordagem musical-analítica destinada a leigos, em vez de apenas circunscrita a especialistas.



Fig. 4 – Popularização da análise musical (ação online, 2010-2011): “Não existe amor em SP” com Criolo¹⁹

19 Entre os avós deste procedimento, estava pensando na Parte II (“Amor dicea”) do “Lamento della Ninfa”, de Monteverdi, e em exemplos similares de Lully, Purcell e Vivaldi.



Fig. 5 – Popularização da análise musical (ação online, 2010-2011): “Is this the end?” com New Edition



Fig. 6 – Popularização da análise musical (ação online, 2010-2011): “Ragga Medley” com Selah Sue²⁰

20 Neste ponto, Herraiz (2014) se coloca criticamente em face da estratégia adotada: “aí acho que vc incorre em um erro sério por falta de distanciamento: cair num discurso acadêmico justamente ao tentar se distanciar dele. Sim, a música pop pode até ser um veículo favorável para esse tipo de proposta, mas na boa: que ouvinte médio de música

12. Outra moda estranha intra- e extra-muros: falar-se de articulação entre músicas tidas como “populares” e “eruditas” como uma novidade. Em relação ao Arranjo (de música popular), é preciso lembrá-lo, ou resgatá-lo, como uma estratégia composicional potencialmente contemporânea. Também parte da Composição Musical dita “erudita”. Sem muros.

Basta lembrar que a despeito da alegação indiscriminada e bem-na-moda de que a junção entre popular e erudito seja algo “novo”, o que é repetido à exaustão como slogan que cabe fácil na primeira página do Caderno de Cultura de ontem, parece mais que a ideia de segregação total entre elas é que raramente fez muito sentido, composicionalmente falando. Testemunham, por um lado, séculos de uso de materiais emprestados, “seculares”, “profanos”, “do povo”, abordados via procedimentos “letrados”, em composição musical – de Machaut a *L'homme armé*, de Mozart a Stravinsky, Parmegiani, etc.²¹ – e, por outro lado, o eruditismo de autores populares, quando se adota uma acepção mais radical do termo “erudito”, mais relacionada ao tamanho e destreza do conhecimento no exercício de uma dada atividade. Neste sentido, Jimi Hendrix, Elis Regina, Thelonious Monk e João Donato são eruditos.

O paradoxo é que o lugar-comum da união feliz entre “erudito” e “popular” celebrada em Cadernos de Cultura torna-se segregação firme de um em relação ao outro em estruturas universitárias. Me refiro aos programas de *jazz composition* separados dos de *musical composition* em modelos norte-americanos e nos recém-abertos cursos superiores de MPB, desvinculados dos cursos de Composição, em instituições brasileiras – e no acirramento das tensões que se segue a este tipo de segregação, na disputa por espaços e recursos, na falta de diálogo entre conhecimentos cheios de interseções mas que são desenvolvidos em separado, cada um re-descobrimo a roda em seu gabinete isolado mas com plena conexão à internet.

(...)

Entendo, em parte. Mesmo compositores “canônicos” como Schoenberg derraparam ao expressarem uma visão bem restrita acerca das músicas populares (ver, por ex., Schoenberg 1969 [1948], p. 2), paralela de uma visão automaticamente depreciativa das músicas não-ocidentais e dos sons animais (como em Schenker 1954 [1906], p. 52-53). E mesmo em meus tempos de graduação (década de 90 do séc. XX!), ainda falava-se com muita convicção na impossibilidade da junção da música popular de matriz africana com técnicas ali consideradas como exclusivas da música ocidental escrita, como a polifonia. Trata-se de um preconceito e de um prejuízo incomensuráveis, a meu ver sem base musical/composicional minimamente convincente ou detectável (talvez parte de uma visão de mundo sempre “partida”) [Fig. 7 a 11].

popular entende termos como 'linha cromática descendente' (cifragem de graus, então, nem se fala), 'tríade menor', 'acordes de sétima diminuta' ou 'função dominante'? Não, meu caro, [']tá errado isso aí... se quiser popularizar a análise musical a primeira coisa da qual vc vai ter que abrir mão é a terminologia acadêmica”. A proposta aqui apresentada obviamente implica um empenho mínimo de ambos os lados, tanto da parte do analista no sentido de tornar seu vocabulário o mais inteligível possível, quanto da parte do leitor leigo no sentido de se engajar em um mínimo de curiosidade – afinal, se mesmo a literatura de popularização das ciências naturais, por ex., não abre mão de um mínimo de vocabulário técnico necessário à transmissão de certos conteúdos, por que a Música (não necessariamente mais inalcançável, mais remota) deveria fazê-lo?

21 Alguns estudos recentes em música chinesa (como a coletânea de Galliano 2005) demonstram inclusive que a porosidade entre erudito/sacro e popular/secular não foi exclusividade do Ocidente. Leia, sobretudo, na referida publicação, o artigo de Tsao Penyeh, intitulado “Fixity and Variability in Daoist Ritual Music: Case Study of the Shishi Ritual (Ritual of Salvation for the Dead) at the Baiyun Temple in Shanghai” (p. 199-221).

The image shows a musical score for three staves, likely for a string quartet. The tempo is marked as quarter note = 85. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has three staves, each starting with a dynamic marking of *pppp* and *fff*. The second system has three staves, each starting with a dynamic marking of *mp* and *fmp*. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *mf*, *mp*, and *fp*. There are also articulation marks like accents and slurs, and some notes are marked with 'Epa' and 'Lipa'.

Fig. 7 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (1):

Polifonia, heterofonia, processo gradual e saturação aliadas à percussividade em arranjo de “Beleza Pura” (C. Veloso)

The image shows a musical score for four staves, likely for a string quartet. The score is in 4/4 time and consists of two systems. The first system has four staves, each starting with a dynamic marking of *mf* and *mp*. The second system has four staves, each starting with a dynamic marking of *mf* and *mp*. The score includes various dynamic markings such as *mf* and *mp*. There are also articulation marks like accents and slurs, and some notes are marked with 'pizz.' and 'ov'.

Fig. 8 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (2): Reuso de alturas de arranjo sobre canção de Noel Rosa, distribuídas através de algoritmos de aleatoriedade rítmica, gerando resultado aparentado ao Funk (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Explaining (Molto meno mosso) (♩ = 24)

The score consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). It features complex rhythmic patterns with frequent rests and dynamic markings such as *ff*, *mp*, *f*, and *mf*. The music is characterized by its intricate, almost chaotic, rhythmic structure.

Fig. 9 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (3): Reuso de alturas de arranjo sobre canção de Noel Rosa, distribuídas através de algoritmos de aleatoriedade rítmica, gerando complexidade (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Ancora più mosso (♩ = 64)

The score consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). It features subtractive synthesis, staccato, and extended instrumental techniques. The music is characterized by its complex, almost chaotic, rhythmic structure. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *p*. The score includes the instruction "arco" and "Ebp" (E-flat).

Fig. 10 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (4): Síntese subtrativa, pontilhismo e técnicas instrumentais estendidas em arranjo sobre canção de Noel Rosa, “Meu Barracão” de 1933 (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)

Ultra-Romantic: exaggerating to the point of irony and distortion (♩ = 45)

The score consists of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello). It features polyphony and phonetic models. The music is characterized by its complex, almost chaotic, rhythmic structure. Dynamic markings include *p*. The score includes the instruction "arco" and "Ebp" (E-flat).

Nos-so'a mor qu'eu não es que-ço Nu-ma fes[ta]
 E que te - ve'o seu co - me - ço [fes] ta de São João

Fig. 11 – Arranjo como estratégia composicional contemporânea (5): Polifonia e modelos fonéticos em arranjo sobre canção de Noel Rosa, “Último Desejo” de 1937 (gravação disponível em: <https://soundcloud.com/lecasteloes/5-sons-para-noel-rosa-2014-para-quarteto-de-cordas>)²²

22 Herraiz (2014) contrapõe: “não sei se concordo com a sua definição de arranjo, porque alguns dos exemplos musicais que vc chama de 'arranjos' são, para mim, novas composições baseadas em material pré-existente...”. Parte

Em lugares como o Brasil, talvez a música popular seja “clássica” de fato, mesmo que não de direito.

13. Estreitismos dos etnocentrismos. Relendo o resumo deste ensaio, aponte para algo em torno disso (que medonho!), embora o leitor vá me desculpar, careço de formação em antropologia e vou usar esse significant (“etnocentrismo”) emprestado e de forma improvisada apenas para desmontar alguns hábitos da nossa (sub-)área, sempre focando nos significados pretendidos, e não na escolha improvisada de palavras. Pra isto, ele servirá suficientemente bem...

Mas, qual é mesmo o problema?

Bom, muitos colegas abandonaram a composição musical, ou as instituições que em tese a disseminam, por conta de esta estar estruturada de forma bem estreita didaticamente (“vai compor como Boulez ou Stockhausen, filho...”, e depois “como Scelsi, Lachenmann e Sciarrino...”²³), sendo bem pouco porosa em relação a qualquer diversidade que inevitavelmente se encontra em médias e grandes cidades hoje em dia²⁴. Não se trata de forma alguma de desprezar as fontes citadas, mas de pelo menos admitir que existe invenção sonora/musical fora deste restrito corredor onde já se entra como mero copiador, como retardatário – alienado do status de sujeito de sua própria música. Se se presume que é plenamente possível discutir invenção/criatividade partindo-se de qualquer prática de fazer sonoro/musical (como supus na Introdução deste ensaio), então, o *estreitismo* de nossas instituições é anti-diversidade, anti-criatividade e anti-musical.

No caso específico da composição musical, no caso brasileiro e sob o prisma institucional, é fundamental admitir que ela se instalou e consolidou de forma enfaticamente “orientalista” (Said 1990 [1978]), ou seja, etnocêntrica, eurocêntrica, ou, colocado mais especificamente (de maneira direta, ainda que reduzida): só conhecemos e interpretamos qualquer coisa (inclusive a nós mesmos) sob o ponto de vista das “metrópoles”, das Europas (e, cada vez mais, dos EUA). Esse é um traço gritantemente caricatural de nossas instituições (e, provavelmente, até de nossas condutas fora delas). Em geral, somos (maus) imitadores.

Ora, mas não somos um pouco “europeus”, descendentes disso aí, continuadores dessas linhas? Pode ser, mas não só – e acreditar-se/portar-se apenas como isto não sendo apenas isto é uma distorção nossa velha-conhecida e de consequências tragicamente caricaturais...

da proposta deste item do ensaio é justamente tanto alargar a definição de Arranjo quanto inserir a atual (ou as atuais) no guarda-chuva da Composição Musical, caso ali já não esteja(m). Sob esta perspectiva, “Arranjo” seria, então, uma forma de (re)composição musical baseada em material (musical) pré-existente, tornando a objeção de Herraiz desnecessária (mesmo porque onde estaria o limite entre ambos?) e colocando o Arranjo como integrado à longa tradição do “empréstimo” em música, a qual inclui a composição a partir de um *cantus firmus*, a citação, a colagem, etc. Esta redefinição nos parece mais do que urgente a um certo habitat, tendo em vista a frequente exclusão deste tipo de composição em boa parte dos editais e concursos de composição atuais (ver, por ex., as normas da Bienal de Música Contemporânea Brasileira e do FILE – Festival Internacional de Linguagem Eletrônica).

23 Em instituições mais conservadoras, substitua os nomes acima por Schoenberg, Webern, Berg, Stravinsky e Hindemith. Nas ainda mais conservadoras, substitua por Brahms.

24 Ribeiro (2014) descreve outra ramificação do mesmo problema: “o ensino de composição [...] versa em cima dos cânones [...] já apontados no ensaio: compor no estilo de Boulez, Sciarrino, Lachenmann, [...] ou aquilo/quem que ‘estiver na moda’. Ironicamente, pedem/buscam originalidade nos concursos de composição para ‘jovens compositores’, embora sempre vão julgar o mérito artístico dessas obras quanto ao emprego de procedimentos técnicos dos que estão em voga...”.

Por outro lado, provavelmente será preciso alertar que não se trata de mais uma vez combater um nacionalismo com outro²⁵, mas justamente de evitar as distorções que vêm (no passado e presente) com todos os nacionalismos, com o etnocentrismo presumido, com o colonialismo herdado, com o orientalismo que foi a base de nossas instituições. Isto inclui, principalmente, evitar de embarcar na narrativa de apropriação por parte dos nacionalismos europeus em relação aos instintos criativos mais básicos, universais, não nacionalizáveis, não *copyrightáveis*.

Neste sentido, um dado por enquanto dificilmente escapável é que o hábito orientalista é tão firmemente enraizado nas instituições musicais brasileiras que até os instintos mais pueris (desenhar à mão, transmitir verbalmente ações musicais, usar ruídos, a escuta [geralmente colocada no singular, em vez de no plural]) têm invariavelmente suas invenções atribuídas a Xenakis, a Grisey, a Schaeffer, a alguma vanguarda nova-iorquina, ou aos Sex Pistols!

Observem esse mesmo padrão de apropriação (e, do outro lado, de alienação involuntária do pertencimento e propriedade) em vários outros exemplos:

Do Gamelão da Indonésia, conhecemos a visão de Debussy (“Musicien Français”).

Da música indiana, sabemos muito mais o que dela emprestou Messiaen.

Das músicas africanas, embora digam e eu acredite que o Brasil é a segunda maior nação africana do mundo, aplaudimos muito mais a visão de Ligeti do que elas mesmas.

As músicas repetitivas abundantes no entorno são “desprezíveis”, mas, se for Reich e o minimalismo norte-americano a fazê-las, está bem.

Da música de Cuba, sabemos através do Wim Wenders.

E até da Argentina, aqui ao lado, o Tango vem via Hollywood...

Certamente, nos beneficiaríamos mais, tanto composicional, quanto intelectual e institucionalmente, se ouvíssemos também os sujeitos dessas músicas diretamente, e não só através dos sempre mesmos intermediários. E, a partir de uma visão ampliada, realmente cosmopolita, poder-se-ia restituir a invenção da roda musical à idade da pedra, retirando-a de qualquer nacionalismo posterior.

Felizmente, reitero, alguns instintos não são monopolizáveis, nacionalizáveis, ou *copyrightáveis*. E a invenção sonora/musical (a composição musical propriamente dita e como um todo) é um deles. Assim sendo, a reversão de qualquer realidade institucional desfavorável já instalada começaria a partir desta tomada de consciência necessária...

25 O nacionalismo se demonstra altamente incoerente quando radicalizamos, mesmo minimamente, seus preceitos. A título de exemplo, no caso do Brasil, se radicalizarmos minimamente a tendência nacionalista à busca das origens, a maioria de nós vai parar em algum navio (negreiro ou de imigrantes), resultando num nacionalismo não vinculado a este território mas a um outro (Europas? Áfricas? Ásias?). Dos ameríndios diz-se que também são imigrantes, mesmo que mais antigos. A partir daí, a tal busca das origens enveredará pelos homínídeos, primatas, aves, peixes e répteis, até os seres unicelulares. E daí aos compostos químicos. E, talvez finalmente, aos elementos químicos da tabela periódica. Ou, mais ambiciosamente, ao Big Bang. E aqui vê-se que o nacionalismo mais radical se equipara estranhamente a uma empreitada da Física!

Referências

- ALBUQUERQUE, Pedro. 2014. “Re: Ensaio interativo.” 23 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- BALDELLI, Débora. 2014. “Re: Ensaio interativo.” 15 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- BARRENTO, João. 2010. *O género intranquilo: anatomia do ensaio e do fragmento*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- BRANCO, Marta Castello. 2014. “Comentários.” 16 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- CAESAR, Rodolfo. 2013. A escuta entre o robô e o animal. Rio de Janeiro, RJ: Portfolio – Revista Digital da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, vol. 1, n. 1, jan. 2013. Disponível em: <<http://revistaportfoliioeav.rj.gov.br/edicoes/01/?p=92>>. Acesso em: 8 jun 2014.
- CARON, Jean-Pierre. 2014. “Re: oi.” 20 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- CHANAN, Michael. 1994. *Musica Practica: The Social Practice of Western Music from Gregorian Chant to Postmodernism*. London; New York: Verso.
- DANIÉLOU, Alain. 1959. *Traité de Musicologie Comparée*. Paris: Hermann.
- DOURADO, Henrique Autran. 2013. Universidade: Túmulo da Música? (1). [S.l.]: Blog do Henrique Autran Dourado. Disponível em: <<http://blogdohenriqueautran.blogspot.com.br/2013/01/universidade-tumulo-da-musica-1.html>>. Acesso em: 22 mai 2013.
- GALLIANO, Luciana (ed.). 2005. *Power, Beauty and Meaning: Eight Studies on Chinese Music*. Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- HERRAIZ, Martin. 2014. “Re: artigo atualizado.” 9 ago 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- IAZZETTA, Fernando. 2009. *Música e mediação tecnológica*. São Paulo: Perspectiva.
- LANDY, Leigh. 2007. *Understanding the art of sound organization*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- LEVIN, Theodore C. 2006. *Where rivers and mountains sing: sound, music, and nomadism in Tuva and beyond / Theodore Levin with Valentina Süzükei*. Bloomington: Indiana University Press.
- LUNHANI, Guilherme. 2014. “Re: ensaio 'interativo'.” 19 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- LYRA, Carlos. 2013. Ao futuro, com R\$ 13,32 por trimestre. **O Globo**, Rio de Janeiro, 9 de junho de 2013. Disponível em: <<http://direitodoautor.wordpress.com/2013/06/11/ao-futuro-com-r-1332-por-trimestre-por-carlos-lyra/>>. Acesso em: 11 jun 2013.
- MENEZES, Flo. 2002. *Apoteose de Schoenberg*. 2a ed. São Paulo: Ateliê Editorial.
- PENNA, Maura. 2010. Mr. Holland, o professor de música na educação básica e sua formação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, V. 23, 25-33, mar. 2010.
- PRECIOSA, Rosane. 2010. *Rumores discretos da subjetividade*. Porto Alegre: Sulina & UFRGS.
- PY, Bruno. 2014. “Re: ensaio interativo.” 15 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- RIBEIRO, Antônio Celso. 2014. “Ensaio sobre ensaio interativo.” 24 jun 2014. E-mail para: Luiz E. Castelões.
- SAID, Edward W. 1990. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.
- SCHENKER, Heinrich. 1954. *Harmony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- SCHOENBERG, Arnold. 1969. *Structural Functions of Harmony*. New York: W. W. Norton.
- SOUZA, Renato. 2014. Normose, a doença da “normalidade” no mundo acadêmico. **CGN**, Luis Nassif Online, 27 de junho de 2014. Disponível em: <<http://jornalggn.com.br/fora-pauta/normose-a-doenca-da-normalidade-no-mundo-academico>>. Acesso em: 29 jun 2014.
- TENNEY, James. 1983. John Cage and the Theory of Harmony. Disponível em: <<http://www.plainsound.org/pdfs/JC&ToH.pdf>>. Acesso em: 3 jun 2014.
- TRAGTENBERG, Livio (org.). 2012. *O ofício do compositor hoje*. São Paulo: Perspectiva.

Luis Eduardo Castelões: Compositor, Docente do Depto. de Música e do mestrado interdisciplinar em Artes do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora desde 2009 e vice-diretor do mesmo Instituto desde 2010. Coordenador do COMUS - Grupo de pesquisa em composição musical da UFJF (www.ufjf.br/comus) e criador do Bacharelado em composição musical da UFJF. Doutor em Composição (Boston University, 2009), Mestre e Bacharel em Composição (UNIRIO, 2004, 2001). Prêmios da Funarte (1o lugar na categoria solo da XIV Bienal de música contemporânea brasileira), Escola de Música da UFRJ (menção honrosa no I Concurso Nacional de Composição, categoria eletroacústica), Festival Primeiro Plano (prêmio de melhor edição de som) e Boston University (1o lugar na BU Honors Competition, categoria work by living composer, piano: B. Oglice). Residências artísticas, estágios e bolsas das seguintes instituições: CMMAS (México), IRCAM, Boston University, CAPES/Fulbright, CNPq e FAPERJ. Destaques de performances e gravações recentes incluem: Klaudia Szlachta String Quintet (EUA, 2015), Duo Promenade Sauvage (Bélgica/Itália, 2015), Quartetto Maurice (Itália, 2014), Ensemble Arsenale (Itália, 2013), Orquestra e quinteto de cordas da Unicamp (2012 e 2013), Quinteto de cordas da OSUFPB/Cordas (2013), Duo Amrein-Henneberger (Suíça/Alemanha, 2012) e Freisinger Chamber Orchestra (EUA, 2009 e 2008). Artigos publicados em português, inglês, espanhol e russo, na Sonic Ideas (2015), El oído pensante (2013), International Review of the Aesthetics and Sociology of Music (2009), Music Scholarship - Russian Journal of Academic Studies (2009), entre outros. Áreas de interesse: composição musical assistida por computador, onomatopéia musical, colagem e música popular brasileira.