

Gatilhos do processo de criação musical para um ensemble de bambu

Glaucos Luis F. Monteiro (UFMT⁵⁸)

Resumo: O artigo analisa gatilhos que dispararam processos criativos de uma obra específica composta para a *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (OEIN - fundada em 1979 pelo compositor Cergio Prudencio) como atribuição de minha participação no *Programa de Residencias de Composición* em 2017 em La Paz, na Bolívia. A obra estreou no formato audiovisual em 2021. Dentro de suas limitações, descreve as reflexões sobre as relações música/decolonialidade assim como algumas poéticas desenvolvidas pelo autor. O texto é fruto de uma pesquisa de mestrado, concluída em 2019, que examinou de uma forma interdisciplinar, o funcionamento da OEIN, focando mais especificamente a trajetória do fundador dessa orquestra, o e suas relações com o pensamento decolonial - de acordo com as definições de Anibal Quijano e outros.

Palavras-chave: Decolonialidade; Etnomusicologia; Interdisciplinaridade; Poética Contemporânea.

Resumen: El artículo analiza los detonantes que desencadenaron los procesos creativos de una obra específica compuesta para la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN - fundada en 1979 por el compositor Cergio Prudencio) como atribución de mi participación en el Programa de Residencias de Composición en 2017 en La Paz, Bolivia. La obra se estrenó en formato audiovisual en 2021. Dentro de sus limitaciones, describe reflexiones sobre las relaciones música/decolonialidad así como algunas poéticas desarrolladas por el autor. El texto es resultado de una investigación de maestría, concluída en 2019, que examinó, de manera interdisciplinaria, el funcionamiento de la OEIN, centrándose más específicamente en la trayectoria del fundador de esta orquesta, y sus relaciones con el pensamiento decolonial - según las definiciones de Anibal Quijano y otros.

⁵⁸ Doutorando no PPG-ECCO/UFMT; <http://lattes.cnpq.br/7250664258898448>; <https://orcid.org/0000-0002-3767-9673>. glaucos.monteiro@ufmt.br

Introdução

Em agosto de 2017, fui um dos selecionados para participar do *Programa de Residencias de Composición* organizado pela *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* (OEIN - La Paz, Bolívia)⁵⁹, realizando intensas atividades musicais, visitas a projetos de ensino musical, construtores de instrumentos, e outras atividades da orquestra. Essa experiência também serviu como base fundamental de uma pesquisa de mestrado finalizada pelo autor.

Dentre as atribuições do *Programa de Residencias de Composición*, assumi o encargo de realizar uma composição para a OEIN; tal missão me arremeteu mais profundamente para o universo das formas musicais nativas andinas, e ainda por conta da ideia da composição que foi surgindo - uma alegoria sugerindo a retomada de “pontes ancestrais”, retomar caminhos comuns entre ideias musicais andinas e das planícies brasileiras - me vi confrontado com a necessidade de uma mirada para o campo da nossa (quase desconhecida) música nativa dos povos originários brasileiros.

Durante a passagem pela Bolívia, adquiri um bom número de instrumentos artesanais no vibrante comércio de La Paz (*quenás*⁶⁰, *tarkas*⁶¹, *sikus*⁶², etc.); no evento de finalização, a direção da OEIN presenteou os participantes do *Programa de Residencia em Composición 2017* com um representativo kit de instrumentos nativos composto de *sikus malta de 11 y*

⁵⁹ A OEIN se originou de um projeto de *taller de música* da *Universidad Mayor de San Andrés* (UMSA) de La Paz, iniciado em 1979. Em 9 de maio de 1980, a OEIN apresentou seu concerto inaugural na UMSA, com um grupo de 48 músicos formados e dirigidos por Cergio Prudencio, e ainda contando com a participação especial de José Luis Prudencio, César Jenaro e Daniel Limache.

⁶⁰ Quena (kena, qena ou K'ena) - é uma flauta pré-incaica de um único tubo (geralmente bambu ou madeira; atualmente também se encontram de pvc, vidro, etc.); se caracteriza por não possuir bico onde soprar, mas uma boquilha cortada em forma de “U”, quadrada ou ainda em “V”.

⁶¹ Tarka - flauta feita de madeira maciça (tarko), possui 6 orifícios frontais e embocadura (bico), corpo de forma sextavada, octagonal ou quadrada (a parte traseira lisa ou arredondada, conforme a região). Rica em harmônicos, possui afinação exótica as vezes confundida com diatônica. Por ser tocada na época do carnaval, também é conhecida por “anata” (época do carnaval nos Andes). (ARAMAYO, 2003, pg.153).

⁶² O *siku* consiste em duas filas de tubos de bambu - geralmente chamadas de *arca* 7 tubos - *ira* 6 tubos, apesar de outras organizações possíveis (7/8, 8/9, 9/10 e outras) - que, separados, não possuem a escala diatônica completa. A escala se completa somente com a participação das duas partes, formando um diálogo entre os dois músicos.

12, *quena quena*, *pinkillu*⁶³ *qachwiri* e *mohoceño*⁶⁴ *Alonso* (os segundo nomes dos instrumentos geralmente se referem a localidade onde são feitos tradicionalmente).



Figura 1 - kit de instrumentos nativos andinos (foto do autor)

Ao iniciar o processo de composição, além das diferentes ideias e visões musicais, dispunha de um variado conjunto de instrumentos, o que permitiu uma ampla gama de testes de sonoridades. Contudo, mais do que facilitar o processo criativo, o que estava fervilhando naquele momento era um certo incômodo com tudo que já tinha feito - enquanto compositor - até então.

Ao mesmo tempo, os textos dos autores decoloniais⁶⁵ me surgiram como uma proposta epistêmica extremamente atual e pertinente, neste tumultuado início de século, no tocante às reflexões político-filosóficas e até mesmo no permanente devir dos pensamentos artísticos.

⁶³ Pinkillu - Flauta tradicional de bico (bisel) feita de bambu ou madeira num único tubo. Possui afinação diatônica, pentatônica e outras afinações regionais (geralmente em escala de Sol - G quando diatônica, apesar de se encontrar em diferentes tamanhos e escalas, assim como a quena).

⁶⁴ Mohoceño - flauta de um tubo único, original da região de *Mohoza* (Provincia Inquisivi/Departamento de La Paz-Bolívia); possui diferentes tamanhos, escalas e formas de tocar (transversal ou vertical).

⁶⁵ Pensamento Decolonial - entendido como o conjunto de ideias/propostas defendidas por acadêmicos e ativistas da América Latina, formuladas na desde a segunda metade do século XX, contou com a pesquisa interdisciplinar de nomes como Walter Mignolo, Enrique Dussel, Aníbal Quijano e outros. Além de fazer uma atualização crítica para tentar compreender a modernidade, também invoca uma epistemologia, um sujeito e um projeto político que questionam os modelos eurocentristas do conhecimento. (BALLESTRIN, 2013, pg.95).

De repente me vi repleto não só de ideias musicais a serem expostas, mas de asserções relevantes, no meu modo de ver, no tocante as reflexões que devem acontecer: dentro de uma importante universidade fronteiriça, no meio artístico regional, pelo diletante musical, ou apenas pelo cidadão comum de um país tomado pelo “auto-desconhecimento”.

O aprofundamento na leitura das reflexões de diversos autores, sobre o papel do compositor, sobre as ansiedades de que foram tomados, trouxe a tona inquietações: o que expressar? De que forma?

E foram esses mesmos autores que acenderam a luz de possíveis respostas a essas questões, que proporcionaram explicações e justificativas cabíveis num projeto compositivo.

Aaron Copland, compositor norte-americano, em seu livro *Como Ouvir e Entender Música* (publicado originalmente como *What to listen for in Music*, em 1939), ao questionar os papéis da tríade compositor/intérprete/ouvinte, sugeria qual a parte do compositor:

O que estamos ouvindo, quando ouvimos um compositor? Ele não precisa nos contar uma história, como o romancista; nem precisa “copiar” a natureza, como faz o escultor; sua obra não tem funções práticas imediatas, como o desenho de um arquiteto. Sendo assim, o que ele nos dá? Uma única resposta me parece possível: ele se dá a si mesmo. O trabalho de qualquer artista, naturalmente, é uma expressão dele mesmo, mas nunca de uma maneira tão direta como no caso da criação musical. O compositor nos dá, sem referir-se a “acontecimentos” exteriores, a quintessência de si mesmo – a expressão mais profunda e intensa da sua experiência como indivíduo e como ser humano. (COPLAND, 2014, pg.181).

Seguindo esse raciocínio de Copland, podemos perceber afinidades com o pensamento de Cecília Salles (2013), ao refletir sobre o conteúdo, sobre a necessidade que o artista tem de compartilhar uma mensagem, e sobre a possibilidade da criação se tornar um ato comunicativo, dialético:

A obra de arte carrega as marcas singulares do projeto poético que a direciona, mas também faz parte da grande cadeia que é a arte. Assim, o projeto de cada artista insere-se na frisa do tempo da arte, da ciência e da sociedade. Ao discutir o projeto poético vimos como este ambiente afeta o artista e, aqui, estamos observando o artista inserindo-se e afetando esse contexto. É o diálogo de uma obra com a tradição, com o presente e com o futuro. A cadeia artística trata da relação entre gerações e nações: uma obra comunicando-se com seus antepassados e futuros descendentes. (SALLES, 2013, pg.49).

Portanto, o projeto poético da composição a ser apresentada à OEIN deveria conter boa parte dessas inquietações que tomaram conta do compositor, das imagens e sonoridades que se inseriram neste ser; e as imagens foram de contestação, de redescoberta de uma América que

denúncia, que insiste em “seguir sendo” o que sempre foi apesar de todas imposições alienígenas e alienantes.

Música e decolonialidade

Colonialidade, conforme o pensamento de Aníbal Quijano (1992), pode ser definido como o comportamento/sentimento herdado da experiência colonial, e que opera através da naturalização de certos padrões eurocêntricos nas relações de poder e saber, da naturalização de hierarquias raciais, culturais, epistêmicas, de gênero, etc. Assim sendo, a colonialidade subalterniza certos grupos humanos garantindo sua dominação/exploração, desvalorizando e ignorando seus conhecimentos e experiências.

Conforme a visão de Quijano (1992), colonialidade significa o controle das subjetividades, onde:

Não se trata somente de uma subordinação de outras culturas à europeia, numa relação exterior. Trata-se da colonização das outras culturas, embora certamente em diferentes intensidade e profundidade dependendo do caso. Consiste, em primeiro lugar, numa colonização do imaginário dos dominados. Isto é, atua na interioridade desse imaginário. Em uma medida. Faz parte dele⁶⁶. (Quijano, 1992, pg.12).

É justamente nesse imaginário que a colonialidade enraíza e reproduz-se, perpetuando sentimentos de inferioridade em relação ao outro; tal ideia é compartilhada por Cergio Prudencio, quando analisa o funcionamento da colonialidade - enquanto fruto que sobrou do colonialismo - sua relação com a Cultura, e o natural risco de nos tornarmos agentes dessa mesma colonização:

O colonialismo nada mais é do que a supremacia de uma sociedade sobre outra em suas relações de troca. É uma ordem desigual. Baseia-se na presunção de superioridade do colonizador e - o que é pior - na aceitação da inferioridade do colonizado. Uma convicção das partes que perpetua a dependência.

Embora o colonialismo seja uma anomalia política, seu solo de cultivo é a cultura. Uma sociedade se impõe sobre a outra sempre por meio de modelos culturais, onde o papel do consumo será destino do colonizado, que eventualmente também pode ser reproduzido do modelo, na melhor das hipóteses. É assim que funciona a estrutura colonial: eles

⁶⁶ Texto original: *No se trata solamente de una subordinación de las otras culturas respecto de la europea, en una relación exterior. Se trata de una colonización de las otras culturas, aunque sin duda en diferente intensidad y profundidad según los casos. Consiste, en primer termino, en una colonización del imaginario de los dominados. Es decir, actúa en la interioridad de ese imaginario. En una medida. es parte de el.* (Quijano, 1992, pg.12).

produzem, nós consumimos; eles inventam, nós imitamos⁶⁷.
(PRUDENCIO, 2010, pg.122).

A resistência contemporânea à colonialidade, o desejo de ver as formas autóctones de fazer/pensar/sentir valorizadas de forma equivalente as canonizadas pela academia ou pelo “senso comum” imposto pelo mercado, ou ainda por supostas “tradições ocidentais” por exemplo, denominamos “movimento decolonial”.

Nesse aspecto, do ponto de vista de um compositor/pesquisador, me parece que pensar a relação música/colonialidade/decolonialidade é refletir sobre as relações forma/conteúdo que se deseja expressar. Assim sendo, quando os questionamentos internos sobre “o que fazer”, “o que dizer”, as fontes bibliográficas novamente se tornam uma essencial base de apoio e produtiva reflexão.

Leonardo Acosta (1982), em seu livro *Musica y descolonización*, ponderando sobre a problemática forma/conteúdo, comenta:

A história da música é, em grande parte, a história das formas musicais que surgiram, seja para cristalizar em formas clássicas ou para gerar novas formas. Mas mesmo as formas “cristalizadas” não constituem moldes rígidos, mas sim uma espécie de sintaxe do discurso musical, uma estrutura mais ou menos livre, um sistema de “organização de sons”, que determina o equilíbrio e a unidade da obra musical⁶⁸.
(ACOSTA, 1982, pg.84).

Acosta (1982) não deixa de aprofundar sua crítica aos modelos impostos ao compositor, ao relacionar a questão “forma musical” com fórmula comercial imposta:

É precisamente o mundo da livre empresa capitalista que tem vindo a inverter esta situação, estabelecendo verdadeiros moldes rígidos, invioláveis, esquemáticos, que atuam como uma camisa de força sobre a eventual criatividade do artista, uma qualidade que, basicamente, é um obstáculo para os comerciantes. Esse fenômeno é o que

⁶⁷ Texto original: *El colonialismo no es más que la supremacía de una sociedad sobre otra em sus relaciones de intercambio. Es una orden desigual. Se basa en la presunción de superioridad del que coloniza, y - lo que es peor - en la aceptación de inferioridad del colonizado. Un convencimiento de partes que perpetua la dependencia. Aunque el colonialismo es una anomalía política, su caldo de cultivo es la cultura. Una sociedad se impone sobre otra siempre mediante modelos culturales, donde el rol de consumo será destino del colonizado, quien eventualmente tal vez sea también un reproductor del modelo, en el mejor de los casos. Así funciona la estructura colonial: ellos producen, nosotros consumimos; ellos inventan. nosotros imitamos.* (PRUDENCIO, 2010, pg.122).

⁶⁸ Texto original: *La historia de la música es en gran parte la historia de las formas musicales que han ido surgiendo, bien para cristalizar en formas clásicas, bien para engendrar nuevas formas. Pero aún las formas «cristalizadas» no constituyen moldes rígidos, sino más bien una especie de sintaxis del discurso musical, una estructura más o menos libre, un sistema de “organización de los sonidos”, que determina el equilibrio y la unidad de la obra musical.* (ACOSTA, 1982, pg.84).

Umberto Eco sintetizou com maestria, dizendo que a música pop substituiu a forma pela fórmula.

(...) O que se tornaria a forma desta música torna-se um mero estereótipo, e poderíamos falar de um divórcio total entre forma e conteúdo se não fosse em grande parte que não há nem mesmo tal "conteúdo". Porque esta forma convertida em uma fórmula vem a constituir uma espécie de invólucro, embalagem. E na sociedade de consumo, a embalagem é mais importante que seu conteúdo: o anúncio é mais importante do que o anunciado, da mesma forma que o dinheiro é mais importante do que os bens que podem ser comprados com ele⁶⁹. (ACOSTA, 1982, pg.85).

Em *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, uma compilação de diferentes textos publicado no ano 2000, Coriún Aharonián examina mais profundamente os mecanismos da relação música/sociedade, conforme seu peculiar ponto de vista, advertindo sobre uma inexistente neutralidade da música sobre o ouvinte e, ainda, propondo uma responsabilidade do compositor:

Assim que nos colocamos a questionar essa formação que temos recebido, descobrimos com surpresa que a música não é algo tão isolada no tempo e no espaço, e que tem a ver com outros aspectos dos eventos humanos. E que, por outro lado, atua nesse e sobre esse evento humano. Este é um dos pontos de partida fundamentais para nos questionarmos em nosso fazer. A partir do momento em que a música age nos outros, nós que fazemos música temos uma responsabilidade para com os outros. Muito simples⁷⁰. (AHARONIÁN, 2000, pg.32).

⁶⁹ Texto original: *Es precisamente el mundo de la «libre empresa capitalista el que ha venido a invertir esta situación, estableciendo verdaderos moldes rígidos, inviolables, esquemáticos, que actúan como una camisa de fuerza sobre la eventual creatividad del artista, cualidad que en el fondo resulta un estorbo para los comerciantes. Este fenómeno es el que Umberto Eco ha sintetizado magistralmente al decir que la música pop sustituye la forma por la fórmula.(...) Lo que vendría a ser la forma en esta música se convierte en mero estereotipo, y se podría hablar de un divorcio total entre forma y contenido si no fuera porque la mayor parte de las veces no existe siquiera tal «contenido». Porque esta forma convertida en fórmula viene a constituirse en una especie de envoltura, de envase. Y en la sociedad de consumo el envase es más importante que su contenido: el anuncio es más importante que lo anunciado, de la misma manera que el dinero es más importante que los bienes que puedan adquirirse con él.* (ACOSTA, 1982, pg.85).

⁷⁰ Texto original: *Apenas nos ponemos a cuestionar un poquito esa formación que hemos recibido, descubrimos con sorpresa que la música no es algo tan aislado en el tiempo y en el espacio, y que tiene que ver con otros aspectos del acontecer humano. Y que, por otra parte, actúa en y sobre ese acontecer humano. Este es uno de los puntos de partida fundamentales para cuestionarnos en nuestro hacer. Desde el momento que la música actúa sobre los demás, los que hacemos música tenemos una responsabilidad sobre los demás. Tan simple.* (AHARONIÁN, 2000, pg.32).

Aharonián não é menos incisivo na sua visão crítica quanto ao papel do compositor frente às imposições do mercado cultural contemporâneo:

O problema da contemporaneidade do produto cultural é, então, fundamentalmente, o problema do desafio do criador frente ao sistema, em termos do esforço feito pelo sistema para imbecilizar. É um desafio para desimbecilizar. O criador tem a obrigação moral de refletir a sociedade que ele integra⁷¹. (AHARONIÁN, 2000, pg.33).

Num texto de 2001 - *El compositor y su entorno en Latinoamérica* - Aharonián, dando ênfase à importância do conteúdo, também recomenda sobre a necessidade de se fazer compreendido, além de propor um certo grau de “desobediência epistêmica”:

Não se trata simplesmente de se tornar consciente, mas de agir depois de se tornar consciente. (...) O músico criador está inserido em um processo histórico que faz parte do fenômeno colonial, processo em que existem categorias de comunicação já estabelecidas. E, portanto, códigos já ensinados por séculos e incorporados pelos destinatários da música que o criador decide fazer. O compositor pode rejeitar algumas regras do jogo - de fato, todo verdadeiro criador rejeita algumas regras do jogo, e é nisso que segue sua pequena parcela de originalidade - mas não todas. Nem mesmo a maioria. Se não, não se comunica⁷². (AHARONIÁN, 2001, pg.78).

Cecilia Salles (2013) também trata da questão forma/contéudo sugerindo que, daquele incômodo inicial, as formas artísticas vão se materializando harmoniosamente com o seu produtor:

A forma surge pela necessidade de expressão do artista, daí a intimidade que ele mantém com sua forma. (...) A forma não é, portanto, uma mera concretização de uma obra já pensada, mas força viva ligada ao artista. (SALLES, 2013, pg.80).

As ideias de Salles (2013) parecem convergir com o pensamento do filósofo italiano Luigi Pareyson (1918-1991), em suas considerações sobre o problema da estética publicado originalmente em 1984, onde analisa uma

⁷¹ Texto original: *El problema de la contemporaneidad del producto cultural es entonces, fundamentalmente, el problema del desafío del creador frente al sistema, en cuanto al esfuerzo que hace el sistema por imbecilizar. Es un desafío para desimbecilizar. El creador tiene la obligación moral de reflejar la sociedad que integra.* (Ibid., pg.33).

⁷² Texto original: *No se trata simplemente de tomar conciencia, sino de actuar después de haber tomado conciencia. (...) El músico creador está inserto en un proceso histórico que hace parte del fenómeno colonial, proceso en el cual hay categorías de comunicación ya establecidas. Y por tanto códigos ya enseñados por centurias, e incorporados por los destinatarios de las músicas que ese creador decide hacer. El compositor puede rechazar algunas reglas de juego -de hecho, todo creador verdadero rechaza algunas reglas de juego, y es en ello que le va su pequeña cuota de originalidad-, pero no todas. Ni siquiera la mayoría. Si no, no se comunica.* (AHARONIÁN, 2001, pg.78).

série de questões fundamentais bastante diversificada como a do esteticismo e do conteudismo, a relação entre obra de arte e sociedade, e também a relação arte/vida/engajamento:

Na realidade, quando se fala de arte empenhada, quer-se aludir ao fato de que como a arte está presente em toda vida do homem, assim toda a vida do homem penetra nela, constituindo-lhe o íntimo conteúdo e, justamente por isso, ela pode tornar-se razão de vida para quem a faz e para quem a goza, e, pela sua intrínseca humanidade, pode exercer na vida uma grande função: educadora, ou moral, ou científica, ou religiosa, ou política, ou social. (PAREYSON, 1997, pg.42).

É justamente numa “fusão de forma e conteúdo”, conforme sugerido por Salles (2013, pg. 82), que parece ter maturado no processo da composição, uma espécie de amálgama de bambu, de maneira decolonial, não canônica ou musicalmente ortodoxa.

Pontes de Bambu

Dado as reflexões anteriores, a necessidade de expor as sonoridades as quais fui tomado, as imagens de uma América Latina que não se envergonha de ser índia viva e pulsante, ainda durante a estadia em La Paz defini que o tema a já citada alusão alegórica à uma proposta de refazer pontes entre caminhos ancestrais.

Peabiru foi uma antiga estrada ramificada que ligava os Guarani e outras comunidades ao Capaq Ñan, o "Camino Real" ou trilha Inca que interligava todo o Tawantisuyo⁷³.

Não era raro encontrar por aqui, na Cuiabá dos anos 70/80 (séc. XX), nas reuniões de amigos, rodas de violão ao redor de uma fogueira, ou até mesmo em outros espaços não tão informais, como nos corredores da Universidade Federal de Mato Grosso, pessoas conversando ou comentando sobre a lendária existência de passagens místicas interligando São Tomé das Letras (MG) à Machu Picchu (Peru), passando por cavernas na região da Serra do Roncador (MT). Nessas rodas de conversa, a história do Caminho do Peabiru sempre vinha à tona, juntamente com outros temas afins.

Entre estes assuntos, a música andina, mistérios incas, a nossa proximidade geográfica com a América hispânica (Bolívia/Paraguai), era lugar comum. Alguém retornando de uma viagem turística ao Peru ou a Bolívia, sempre mencionava sobre trilhas vistas e percorridas; ainda não havia um nome: o Capaq Ñan só me apareceu por volta de 2006: pesquisando na internet sobre elementos da cultura e música andina, esse termo surgiu diversas vezes e começou a ficar mais presente em meu repertório imaginário e sonoro.

a) Peabiru

73

O Peabiru é uma rede de caminhos ancestrais ligado ao povo guarani, entre outros povos originários do Brasil; devidamente relatado e pesquisado, tanto por historiadores quanto pela antropologia, geografia e outras áreas afins, assim também como é motivo de interesse dos estudiosos dos pensamentos místicos (BOND, 2009).

A escritora e jornalista Rosana Bond, uma das pesquisadoras mais ouvidas sobre o tema, publicou em 2009 o resultado de 14 anos de pesquisa, contendo uma bibliografia com mais de 400 fontes; Bond descreve na seguinte maneira:

O Peabiru era uma estrada indígena cujo trajeto "comprido", do Atlântico ao Pacífico (ou vice-versa) tinha aproximadamente 4000 km. Eram, na verdade, cerca de 3.800 km até o litoral do Peru ou 4.300 até o litoral chileno, onde os guaranis provavelmente chegaram. Como era uma rede que possuía também diversos "caminhos curtos", seu comprimento total somava outros milhares de quilômetros. A grosso modo, podemos dizer que o roteiro "comprido" do Peabiru era aquele que numa linha sudeste-noroeste-sudeste, acompanhava o movimento aparente do Sol, nascente-poente-nascente, ligando o oceano Atlântico ao oceano Pacífico (ou vice-versa). De cabo a rabo, 4000 km! (BOND, 2009, pg.19).

Segundo o professor Igor Chmyz, pesquisador da Universidade Federal do Paraná, em declarações de 2007 afirmava que o caminho está, em sua maior parte, descaracterizado pela atividade agrícola. Com a colonização do estado, no século XX, houve um acentuado processo de desmatamento, extração da madeira, exploração da terra e de outros recursos naturais. Aliado a isso, a construção de rodovias, cidades, entre outros fatores, acabaram colaborando para a desfiguração do caminho de Peabiru. (FUNDEPAR, 2019).

b) El Capaq Ñan

O sistema Capaq Ñan (ou *Qhapaq Ñan*), que em quechua significa "O Grande Caminho", é constituído por um complexo sistema viário (estradas pré-incas e incas) que durante o século XV foram unificadas pelo incário⁷⁴ como parte de um grande projeto político, militar, ideológico e administrativo que ficou conhecida como *Tawantinsuyu*. (BRICENO, 2015).

Diferentemente do Caminho do Peabiru, o Capaq Ñan nunca foi desativado, sendo inclusive, na época colonial, utilizado pelos espanhóis como rota de ocupação de grande parte do que hoje é a Argentina, Chile, Peru e Bolívia; em diversos trechos é atrativo turístico, nos dias atuais.

⁷⁴ Nome do período de unificação do império Inca ou *Tawantinsuyu*. (BRITTES, 1998, pg.1).

Dentro dessa imensa área é que se desenvolve, não só toda uma prática musical, mas toda a vigorosa cultura ligada a cosmovisão andina ainda nos dias de hoje.

“Del Peabiru hasta Capaq Ñan”

Certamente que as reflexões sobre o papel do compositor dentro de um ambiente acadêmico, as possibilidades comunicativas de uma composição musical que fale sobre coisas do nosso entorno, e também a simples gana de compor, não se deram num único momento, mas foram amadurecendo por meio de um processo simultâneo de ampliação de leituras e experimentações.

A composição, estreada na forma de obra audiovisual em 3 de setembro de 2021, disponível no canal da *Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos* no YouTube (em https://www.youtube.com/watch?v=KBkff_eTxhk&list=FLw_Rg3QEetYXy3_oLDmowRg&index=12&t=538s), batizada *Del Peabiru hasta Capaq Ñan* (Do Peabiru ao Capaq Ñan - em português), está dividida em duas partes além da introdução: *Mborayu*⁷⁵ e *Akapacha*⁷⁶, que são termos guarani e aymara, respectivamente. Foi elaborada exclusivamente para instrumentos de bambu e madeira.

Cada parte está dividida em temas que estão interligados por uma ponte recorrente (*Tiempope guatá - Tempo de caminhada*), numa alusão ao tema central - o da caminhada - esse trecho sempre é executado por músicos/personagens que terão protagonismo central na peça: representam os *caminantes* que fazem o trajeto!

Guion

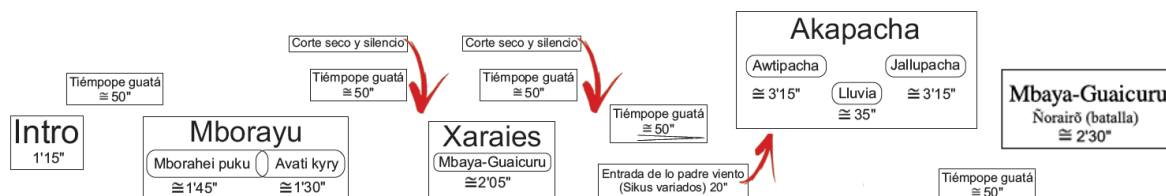


Figura 2 - Guia principal da partitura.

As instruções foram feitas em espanhol, tendo em vista que a ideia inicial é de ser uma obra específica para a *Oquestra Experimental de Instrumentos Nativos*. Contudo, os títulos dos subtemas estão em aymara e guarani, representando cosmovisões, definições e ideias procedentes das pesquisas.

75

76

Quanto à notação adotada, a obra segue diferentes referenciais: em alguns trechos utiliza a notação tradicional ocidental (pentagrama), em outros utiliza de instruções descritivas literalmente; noutras ainda, segue a recomendação dada pelo compositor Jorge Antunes em seu referencial trabalho *Notação na música contemporânea*, de 1989:

Mas hoje, na música contemporânea, surgem novos elementos musicais construídos com base nas particularidades do complexo fenômeno da percepção das alturas: tramas de sons, trajetórias de sons, nuvens de sons, constelações de sons, etc.

Todas estas novas conceituações provocam o surgimento de problemas semiológicos que precisam ser resolvidos por uma nova notação musical. (ANTUNES, 1989, pg.22).

Nessa lógica de escrita, a introdução remete a uma paisagem sonora⁷⁷ de litoral:

Yvytuatã
(Tempestade)

1'15

Palo de lluvia

Wank'ar

P. lluvia

Wank.

sfz

rit.

Movimientos descendentes del palo de lluvia

- El inicio es dado por los sonidos de lluvia (*creciendo*);
- El efecto de tormenta puede ser hecho por wankaras grandes y por bombos Itlaque;
- Las entradas de los truenos son dadas por el conductor;
- la introducción se finaliza con los truenos que se desvanecen lentamente;
- Mientras la tempestad se aleja, empiezan los silbidos de pájaros variados dando inicio a la caminata.

Figura 3 - trecho da composição - Yvytuatã

Como havia apresentado a OEIN com um conjunto de apitos de aves brasileiras, durante a passagem pela Bolívia, resolvi inserir um diferencial na

⁷⁷ Paisagem sonora - os diferentes sons que compõe um determinado ambiente, sejam esses sons de origem natural, humana, industrial ou tecnológica. (SCHAFER, 2001, pg.33).

ponte entre a introdução e o início do *Tiempo guatá*; a pequena diversão foi denominada *Guyra Puraheí*:

Guyra purahéi
(Canto de las aves)

25"

Jaó Inhabú Perdiz Paloma

- "Canto de las aves" es un módulo de libre improvisación donde la idea es crear la atmósfera de una caminata bajo los bosques tropicales, ejecutada por dos o tres personas con silbidos de aves variados, pudiendo haber la inclusión de pinkillos, sikus ...
- Mientras los pájaros comienzan a cantar, inician los sonidos de las valnas (caminantes).

Figura 4 - trecho da composição - *Guyra purahéi*

Em seguida, num *cross-fading*⁷⁸ a ser seguido em todas as outras ocorrências da ponte, acontece a primeira aparição dos *caminantes* executando o *Tiempo guatá*:

Tiempo guatá
(Tiempo de caminata)

50"

Este es el movimiento que hace la conexión entre las partes. La idea es de un conjunto de sonajeros hechos con la haba (valna de framboyán) y/o ch'ajchas. El ideal es tener tener más de una persona haciendo el papel del "caminante", cada uno con distintos andamientos, pero no muchos lejos unos de los otros.

Haba 1
Haba 2
Ch'ajcha

Figura 5 - trecho da composição - *Tiempo guatá*

A construção do principal trecho de ligação entre as diferentes partes da composição (*Tiempo guatá*), ideia essencialmente rítmica, se nutriu de reflexões teóricas fundamentais, como as considerações do compositor Jorge Antunes:

No processo do fenômeno musical verifica-se a existência de dois tipos de duração: a duração física e a duração psicológica. A primeira pode ser medida com um cronômetro; a segunda não. A primeira é absoluta, enquanto a segunda é relativa e subjetiva. (...)

Com relação ao conceito de ritmo, cabem aqui, também, algumas considerações. Ritmo é a articulação do tempo. Tradicionalmente o conceito de ritmo está estreitamente ligado ao conceito de periodicidade. Mas, se esta ligação é válida para o ritmo cardíaco, o ritmo respiratório e o ritmo intrínseco do próprio fenômeno sonoro,

⁷⁸ Recurso que faz um som esmorecer enquanto outro surge simultânea e gradualmente. (DOURADO, 2004, pg.99).

não é válida para as novas correntes estéticas da música contemporânea. (ANTUNES, 1989, pg.75).

Conforme a caminhada vai chegando aos montes andinos, a ideia musical é ligeiramente alterada, tanto em andamento quanto na textura pois, acontece a inserção de instrumentos de sopros específicos (*sikus* de diferentes tamanhos - *ch'ullis*, *malta* e *toyos*), sugerindo uma clara e necessária alteração da paisagem.

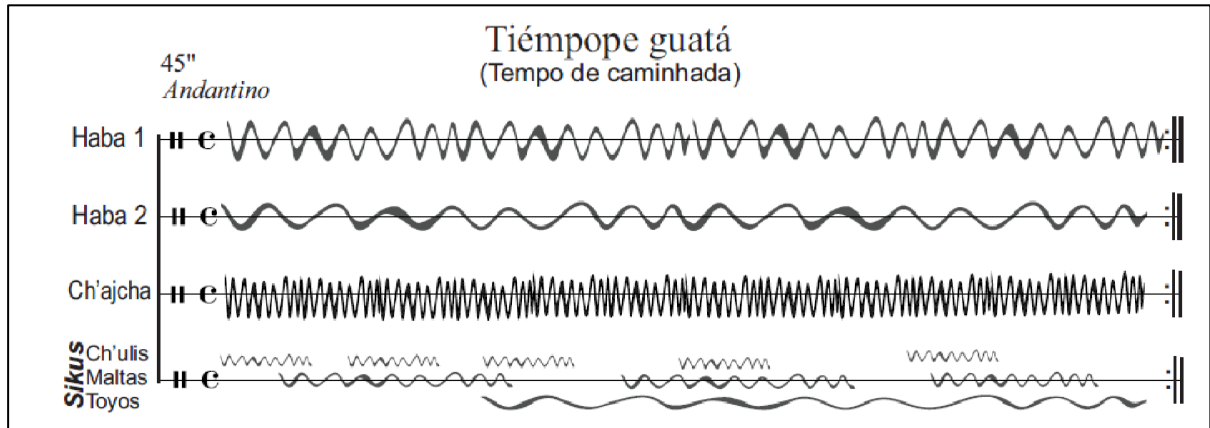


Figura 6 - trecho da composição - *Tiempope guatá*

Para a seção *Mborayu*, que alude paisagens sonoras ancestrais das terras brasileiras ou, mais especificamente das terras dos povos guaranis, as partituras representam ideias musicais a serem desenvolvidas como módulos de improvisação pelos músicos. A estrutura musical é composta de duas partes que fazem referência ao *Avati Kyry* - ritual do "milho verde" realizada por algumas populações Guaraní Kaiowa na época das novas plantas, entre fevereiro e março: *Mborahéi puku* (canto comprido) e o *Avati Kyry* propriamente (ISA, 2018). Os *caminantes* não aparecem entre essas duas partes:

MBORAYU

(El espíritu que nos une)

Mborahéi puku

(Canto comprido)

1'45"

Andante

Pinkillo comanche (5 orificios)

Todo Rubatto

7

Pink. 1

Pink. 2

14

Pink. 1

Pink. 2

D.C.

La transición de una parte a otra es en "crossfade" por las dos tropas:



Avati kyry

(Milho verde)

1'30"

Movido

Flautas de caña (Siku ch'uli)

Ch'ajchas

10

Fl. de caña

Ch'aj.

D.C.

Figura 7 - trecho da composição - Mborayyu

A parte C da obra é composta basicamente de dois exemplos dos gêneros musicais mais populares da tradição nativa andina: uma *sikuriada* e uma *tarkeada*, ligadas respectivamente aos períodos de *awtipacha* e

*jallupacha*⁷⁹ respectivamente. Tanto a *sikuriada* quanto a *tarkeada*⁸⁰ são formas binárias⁸¹ de composições, geralmente estão organizadas como AABB que se repetem por um longo período, sugerindo um certo estado de transe musical altiplânico.

Akapacha (O mundo que nos rodeia)
Jathuncalle Q'antus
 (Khantus Amarecte de Charazani)

≅ 3'15" *accelerando*

Notacion

Arca
Ira

Figura 8 - trecho da composição - Jathuncalle Q'antus

⁷⁹ Referem-se aos períodos do inverno, seco e frio (*awtipacha*), e época chuvosa do verão (*jallupacha*)

⁸⁰ *sikuriadas*, *tarkeadas*, *mohoceñadas*, *pinkilladas*, etc., são gêneros musicais e danças tradicionais ligadas ao instrumento específico (*siku*, *tarka*, *mohoceño*, *pinkillo*, etc.).

⁸¹ Também chamada forma AB ou forma de duas partes, é composta por duas seções distintas e contrastantes (porém relacionadas e geralmente repetidas), como em AABB. (DOURADO, 2004, pg.138).

Denominada *Akapacha*, a parte C da obra faz referência direta à postura pragmática dos elementos de cosmovisão andina observados durante a pesquisa: *Akapacha* é o centro, o tempo/espaço em que vivemos, o agora. É esta terra, tudo o que nos rodeia, o “habitat de *Pachamama* e outros espíritos do mundo aymara, é a própria vida” (ENDARA, 2009, pg.46).

Na obra, contém duas partes, as quais se orienta para que sejam executadas em conformidade com a tradição andina: *Jathuncalle Quantus* e *JalluPacha Anata*.

A tradução de *Jathuncalle Quantus* seria, aproximadamente, algo como “*Khantus* truncado”; a presença de sincopas⁸² no decorrer da melodia, dando uma sensação de truncamento, é uma das características do estilo *Khantus*. *JalluPacha Anata*, a próxima seção, faz referência à *anata* andina, muitas vezes equivocadamente descrito como o “carnaval andino”, na verdade trata-se de um rito de agradecimento à *Pachamama* pela boa colheita, anunciada pela floração das sementeiras de batata. (EBE, 2019).

A finalização da obra acontece com a retomada do tema *Mbaya-Guaicuru* (subtitulado de *Ñorairõ* = batalha), com uma leitura mais dramática para finalização da peça como um todo:

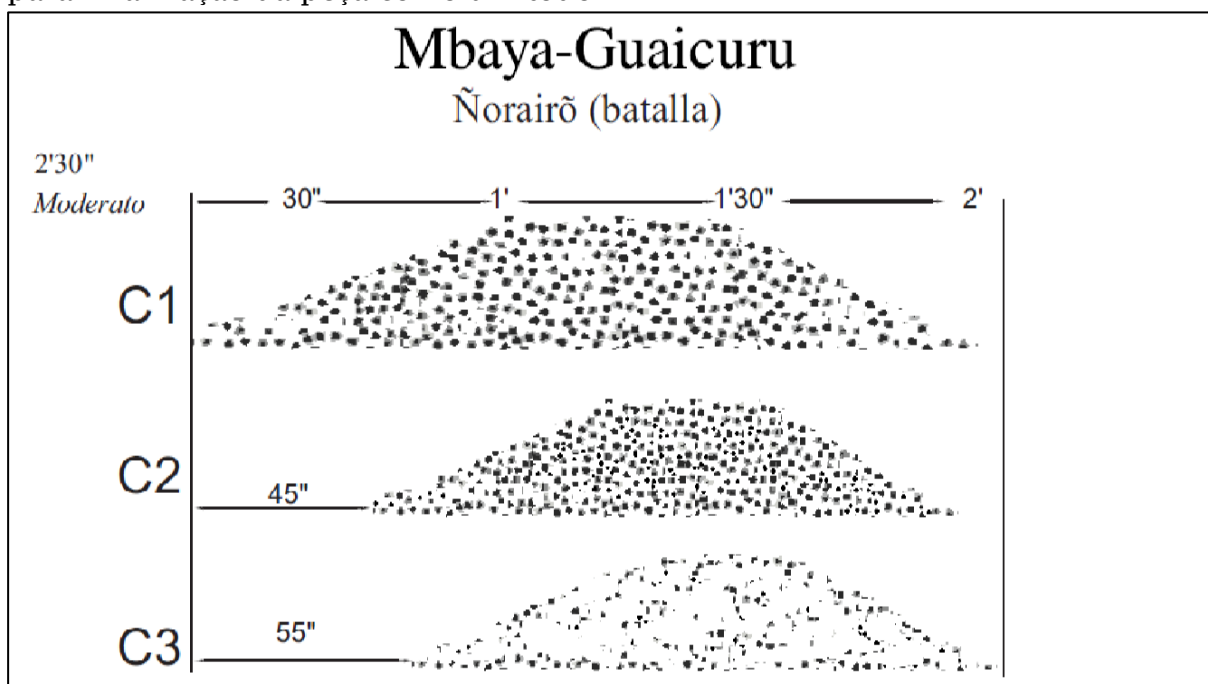


Figura 9 - trecho da composição

A partitura segue novamente a sugestão de Jorge Antunes (1989), para a utilização de “nuvens de pontos” indicando “improvisação livre com grande densidade vertical e horizontal de notas”; a versatilidade da proposta consiste em que:

⁸² Deslocamento do acento de um tempo ou parte dele para antes ou depois do tempo ou da parte dele que deveria ser naturalmente acentuada (DOURADO, 2004, pg.304).

Neste tipo de nuvem os intérpretes variam a quantidade de sons emitidos na unidade de tempo, evoluindo gradualmente desde o muito denso (sons pontuais condensados) até o pouco denso (sons pontuais rarefeitos), e vice-versa. (ANTUNES, 1989, pg.70).

Considerações finais

Não seria possível nem esperado, como se trata de uma pesquisa de mestrado (disponível em <https://ri.ufmt.br/handle/1/2353>), abranger toda a complexa diversidade musical percebida em La Paz, estratificação e imaginários sociais e suas múltiplas inter-relações; poderíamos discutir sobre teorias da etnomusicologia ou sociológicas, tentar determinar e quantificar casos, mas não foi esse o objetivo.

Contudo, o esforço foi para reinterpretar - numa poética musical decolonial - realidades culturais em alguns aspectos bastante próximas das nossas. Apesar de observar uma orquestra boliviana, a pesquisa promoveu uma mirada social e política sobre respostas à segregação, que parece ser a mesma aqui (num Brasil contemporâneo) e em outras latitudes.

A ideia de decolonialidade implica num “giro”, na voluntária e individual mudança de atitudes coloniais. A atitude decolonial sugere, inicialmente, reconhecer a colonialidade em atitudes cotidianas. No que se refere a OEIN, vimos, com os desdobramentos e reflexões da pesquisa, uma clara indicação de que a *Orquesta* seria o fruto do “giro” de Cergio Prudencio (um músico com formação clássica que volta o olhar para a musicalidade indígena de seu país, e começa a criar música com esses elementos sonoros).

Quando examinamos a sugestão dada por Prudencio, sobre os caminhos para a descolonização, é uma meta a ser alcançada e uma interessante recomendação a ser experimentada:

Descolonizar é criar condições igualitárias de intercâmbio com o outro. Porque é disso que se trata, relacionar-se. (...) É evidente que a missão não é tão fácil como enunciá-la. O verdadeiro desafio da descolonização é que você tem que inventá-la, você tem que construí-la. Demanda consciência, mas acima de tudo, criatividade, engenhosidade, abertura, para levantar, a partir daí, paradigmas próprios e novos⁸³. (PRUDENCIO, 2010, pg.124).

Quanto as propostas decoloniais, podemos asseverar enfim que, para além do velho maniqueísmo esquerda/direita, representam alternativas de um novo olhar a partir da e para a América Latina; tais ideias representam a

⁸³ Texto original: *Descolonizar es crear condiciones igualitarias para el intercambio con el otro. Porque de eso se trata, de relacionarnos. (...)Es evidente que la misión no es tan fácil como enunciarla. El desafío verdadero de la descolonización es que hay que inventarla, hay que construirla. Demanda conciencia, pero sobre todo. creatividad, ingenio, apertura, para levantar, desde ahí, paradigmas propios y nuevos.* (PRUDENCIO, 2010, pg.124).

possibilidade de novos instrumentos de análises musicológicas, das poéticas contemporâneas, assim como ferramenta de crítica do racismo, do sexismo, dos fundamentalismos religiosos, e tantas outras intolerâncias e desmontes de conquistas sociais tão em voga na contemporaneidade latino-americana e mundial.

Certo que toda arte é sempre educativa enquanto arte, tanto para quem a faz/produz quanto para quem a desfruta. No que se refere a composição da obra *Del Peabiru hasta Capaq Ñan*, representou um trabalho pedagógico e de redescoberta para o compositor, pela intensa pesquisa e assimilação de diversos elementos novos desconhecidos por mim: desde pequenos detalhes pertinentes a musicalidade andina a diferentes expressões da musicalidade indígena brasileira, ou ainda no descobrir das possibilidades expressivas dos códigos de escrita da música contemporânea, por exemplo.

É justamente no aspecto de “reconstruir pontes”, ou remotas afinidades, que tanto a obra inédita para a OEIN quanto a pesquisa e posterior dissertação foram sendo estruturadas. Dessa maneira, o “amálgama de bambu” permanece como uma metáfora que remete tanto a matéria-prima dos peculiares instrumentos musicais ancestrais dos povos originais, tanto das planícies quanto do altiplano, dessa imensa região sul-americana que habitamos, como também alude a qualidades específicas autodesenvolvidas em prol da sobrevivência de seu (ainda hoje) espezinhado povo: flexibilidade e resistência.

Referências Bibliográficas

ACOSTA Leonardo. *Musica y descolonizacion*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.

AHARONIÁN, Coriún. "La necesidad de decir, de no callar...": Diálogo con Cergio Prudencio, compositor boliviano. *Rev Cien Cult*, 2002: 106-109.

Conversaciones sobre música, cultura e identidad. Montevideo: Tacuabé, 2000.

Introducción a la música. Montevideo: Tacuabé, 2002.

El compositor y su entorno en Latinoamérica. *Revista Musical Chilena*, jul de 2001: 77-82.

ANTUNES, Jorge. *Notação na música contemporânea*. Brasília: Sistrum, 1989.

ARAMAYO, Ernesto Cavour. *Diccionario enciclopedico de los instrumentos musicales de Bolivia*. La Paz: CIMA editores, 2003.

BOND, Rosana. *História do Caminho de Peabiru - Volume 1*. Florianópolis: Editora Aimberê, 2009.

BRICENO, Jaime. Qapaq Ñan. *Arqueologiadelperu.com*. 01 de 04 de 2015. <https://www.arqueologiadelperu.com/qhapaq-nan/> (último acesso: 26 de 01 de 2019).

COPLAND, Aaron. *Como ouvir e entender Música*. São Paulo: É Realizações Editora, 2014.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionario de Termos e Expressoes da Musica*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FUNDEPAR, Instituto Paranaense de Desenvolvimento Educacional. Reinhard Maack e o Caminho do Peabiru no Paraná. *Educação Dia a dia*. 05 de 01 de 2019. <http://www.geografia.seed.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=319> (último acceso: 20 de 01 de 2019).

ISA, Instituto Socioambiental -. Povo: Guarani Kaiowá. *Povos Indígenas no Brasil*. 08 de 2018. https://pib.socioambiental.org/pt/Povo:Guarani_Kaiow%C3%A1 (último acceso: 28 de 01 de 2019).

PAREYSON, Luigi. *Os problemas da estética*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PRUDENCIO, Cergio. *Hay que caminar sonando*. La Paz: Artelibro, 2010.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad Y Modernidad/Racionalidad. *Peru indígena*, 1992: 11-20.

SALLES, Cecilia Almeida. *Gesto inacabado - Processo de criação artística*. São Paulo: Intermeios, 2013.

SCHAFER, Raymond Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.