

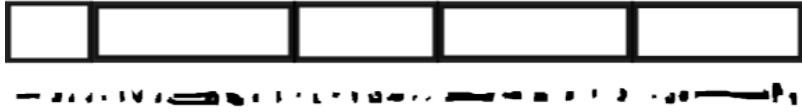
<p><b>Ex. 1:</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Outra obra de Lindembergue Cardoso, <i>Oniçá Orê</i>, tem a hibridação como atitude fundamental.</li> <li>• O tema musical de uma canção de candomblé é o gérmen de todo o material usado na obra, que discorre através da criação de blocos contrastantes no que diz respeito à insinuação de estilos musicais: ora se ouve uma textura repleta de clusters ou resultado de notação indeterminada, ora uma fuga; ora se ouve klangfarbenmelodie, ora música afro-baiana; ora se ouve uma marcha, ora um lamento; e finaliza com um tango.</li> <li>• O processo formativo de <i>Oniçá Orê</i> poderia ser descrito como “justaposição de seções variadas de tratamento estilístico a partir de um material referencial característico.”</li> </ul>
<p><b>Ex. 2:</b></p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Em <i>Sinfonia</i>, a atitude fundamental de Berio parece ser, da mesma forma, a hibridação, na medida em que, por exemplo, o seu terceiro movimento é uma colagem de músicas oriundas de vários contextos históricos e culturais diferentes, tendo o <i>Scherzo</i>, da segunda sinfonia de Mahler como pano de fundo, de seu início ao fim.</li> <li>• Uma das maneiras de representar o seu processo formativo é através do gráfico a seguir:           <div data-bbox="384 891 1289 1030" style="margin-top: 10px;"> <p style="margin: 0;">Mahler: Scherzo</p>  <p style="margin: 0; text-align: right;">etc.</p> </div> </li> <li>• Citações sobrepostas</li> <li>• Os blocos da primeira linha da figura são cada seção do <i>Scherzo</i>, que funciona como um <i>cantus firmus</i> durante toda a obra, enquanto a linha inferior representa os pontos de interferência, onde o citado “pano de fundo” é obliterado por citações diversas.</li> </ul>

Tabela 2.6: Processos formativos de hibridação: dois exemplos

## 2.2.2 Processos/Designs Formativos

Processos/designs formativos são o discurso ou gráfico dramático do desenho geral da obra, através do qual se aplica a atitude fundamental a um espaço de tempo. Fortemente ligado a elaborações recentes sobre noções de ‘forma,’ na medida em que diz respeito ao jogo entre eventos e decisões de ordem global (dentro do reino das atitudes) e de ordem local (dentro do reino das estratégias e procedimentos),<sup>77</sup> continuidade e contiguidade,<sup>78</sup> o processo/design formativo de uma obra é a modelagem de seu desenho dramático, que justifica temporalmente a atitude fundamental.

<sup>77</sup>Ver Reynolds (2002).

<sup>78</sup>Ver Lima (2010).

Apesar de, como pode ser observado na tabela 2.6, o processo/design formativo ter também um caráter sintético, dois ou mais processos podem estar atuando e ser identificados numa mesma composição musical. Além disso, processos e designs mais complexos também podem ser elaborados, dando abertura a formulações descompromissadas com a síntese.

Obviamente, os exemplos têm uma característica sintética que é própria do ponto de vista do analista e não do compositor. Durante o processo criativo, o processo/design formativo—que se confunde com planejamento—pode ser algo tão complexo quanto irrepresentável. No entanto, a tomada de consciência dessa instância do compor a hibridação (ou até mesmo fora desse modelo), traz consigo a necessidade de um esforço por síntese que pode ser muito útil na elaboração de um planejamento formal fora daqueles modelos tradicionais dos contêiner—onde a forma é pensada como mera justaposição de caixas receptoras de material musical.

### **2.2.3 Forças Transversais**

Antes de se partir para a parte mais substancial e técnica do Quadro da Hibridação, sobre as estratégias e os procedimentos de hibridação, a instância das forças transversais deve ser abordada, uma vez que fornece uma terminologia que será usada na próxima etapa, além de representar a articulação do íntimo do processo criativo de uma obra com o seu contexto, assunto tão caro ao tema deste trabalho.

As forças transversais são divididas em pelo menos quatro tipos de vetor: motivação, fusão, representação e recepção. Os vetores motivação e recepção são de ordem externa, relacionados principalmente a aspectos extrínsecos ao processo de composição, localizados, para ser mais específico, antes e depois desse processo, respectivamente. Já os vetores fusão e representação são de ordem interna, relacionados a aspectos intrínsecos ao processo de composição, na medida em que habitam originalmente as decisões do compositor. Os vetores de ordem externa tendem a exercer uma força voltada para dentro do processo criativo, enquanto os vetores de ordem interna tendem a influenciar o que é extrínseco a ele.

Cada um desses vetores é um tema relevante para o estudo dos diálogos interculturais em composição musical, aparecendo com frequência na literatura visitada durante esta jornada investigativa. No entanto, parece haver uma tendência equivocada à eleição de um desses tópicos para tratar das questões da hibridação em música: ou os estudos concentram-se demasiadamente nos porquês, ou no nível de fusão entre materiais de origens díspares, na representação de certas culturas em música ou na forma como a lida com o transculturalismo é recebido/percebido pelo público.

Nesse ínterim, a parte técnica—tudo aquilo que reside dentro do processo criativo—parece esquecida na maior parte dos estudos. Talvez essa constatação só seja possível pelo fato de esse ter sido um tema mais caro aos cientistas sociais da música e etnomusicólogos do que dos próprios compositores, que estão, na maior parte do tempo, preocupados em compor a hibridação e não em falar sobre ela. Inclusive, pode-se ressaltar que, até certa altura no século XX, era um tanto vexatório, para um compositor de “música erudita,” admitir certa “preocupação cultural” e a lida criativa com material musical característico, tendo em vista a extrema disseminação de valores como a criatividade individual e a originalidade, da parte da versão “vitoriosa” do modernismo—aquela de Schoenberg e não a de Bartók.<sup>79</sup>

O argumento aqui lançado é o de que toda a parte técnica, ou o *metier* composicional, sofre interferências dos quatro vetores citados, quando a promoção de diálogos interculturais está em jogo no processo de criação de uma obra musical. Ou seja, motivação, fusão, representação e recepção são forças flutuantes que agem durante o processo de hibridação na composição musical, em variados momentos e níveis desse processo.

Tanto a articulação da instância ‘forças transversais’ com o restante do quadro, quanto as articulações entre as suas próprias sub-instâncias (os vetores), são demonstradas na figura 2.5.

---

<sup>79</sup>Ver, por exemplo, a cuidadosa descrição de Stravinsky quanto ao uso de canções ‘folclóricas’ russas na composição da “Sagração da Primavera,” em Taruskin (1980).

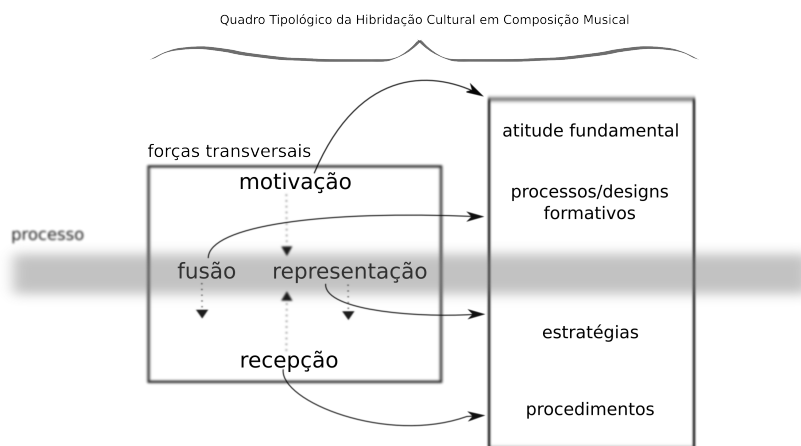


Figura 2.5: Articulação interna e externa da instância ‘forças transversais.’

### 2.2.3.1 Vetor motivação

O que pode levar um compositor de música contemporânea a promover diálogos interculturais em sua criação? A que tipos de chamados responde o desejo de hibridação e como essa força transversal influencia o processo criativo?

O vetor motivação é uma força transversal de ordem externa que tende a exercer influência sobre o processo composicional. Ou seja, é basicamente uma força que atua de fora pra dentro, e por isso é geralmente uma causa ou ignição. De qualquer forma, não pode ser encarado como uma primeira instância, ocorrendo antes das outras forças e instâncias do processo, ou algo assim. O que acontece quando, por exemplo, uma análise leva à motivação? Ou até mesmo a recepção do público a uma determinada obra? As motivações têm suas próprias causas e estas podem surgir a partir de outros níveis do processo composicional, o que faz parecer inócua a necessidade de instituir uma ordem dos acontecimentos—afinal, sempre há algo antes do primeiro e algo depois do último passo.

Falando sobre a motivação, encontra-se num bom momento para que se alerte ao fato de que o Quadro da Híbridação, assim como o próprio processo mais amplo de composição musical, acontece todo baseado em retroalimentações, em um complexo de caminhos inextricáveis, e não por meio de modelos lineares, com um passo após o outro.

Pode-se identificar pelo menos seis tipos de motivação para a composição baseada em diálogos interculturais. O primeiro, **motivação identitária**, é aquele cuja causa reside no sentimento de pertença e identificação cultural. O compositor se sente parte integrante de uma prática cultural e isso o motiva a utilizar/dialogar com recursos musicais oriundos dessa prática em seu próprio trabalho criativo. A **motivação experimental** acontece quando a intenção do compositor é simplesmente experimentar, fazer laboratório com material musical culturalmente diversificado. Quando o compositor promove a hibridação cultural em sua obra para, de forma sutil, questionar um conjunto de valores ou para reverberar uma ideologia, a sua motivação é **política**. Já a **motivação estética** é semelhante à experimental, mas focada em aspectos sensíveis—e não estruturais—da obra. Quando o diálogo intercultural é parte integrante de uma encomenda ou comissão, a motivação é **institucional**. Quando a intenção é preitear uma cultura ou um outro compositor—através, por exemplo, da citação—, **homenagem** é o vetor. Um tanto em sentido oposto, o **humor/escárnio** também pode ser uma motivação para utilizar recursos musicais de culturas diversas, quando o intento é não prestar um tributo, mas se rir de algo, fazer uma provocação bem-humorada ou mostrar algum humor leviano.

Os tipos de motivação não se excluem mutuamente. Ao contrário, tendem à coexistência. A motivação identitária, por exemplo, é encontrada, na postura do nacionalismo, em convivência com a necessidade de homenagem; motivação política está claramente ligada a motivação experimental em casos como os de John Cage e Harry Partch, e ao humor/escárnio, no caso de *Exotica*, peça composta por Mauricio Kagel, que exige que músicos “ocidentais” toquem instrumentos étnicos de vários lugares do mundo, sem treinamento para isso.

### 2.2.3.2 Vetor fusão

Outro tópico que emerge a partir dos estudos acerca de processos interculturais em música é aquele referente a como os recursos musicais oriundos de diversas culturas podem se fundir, e os seus graus de mistura. Essa é uma força de dentro do processo, que pode agir em diversas etapas de uma composição que tenha a hibridação como atitude fundamental. Porém, com

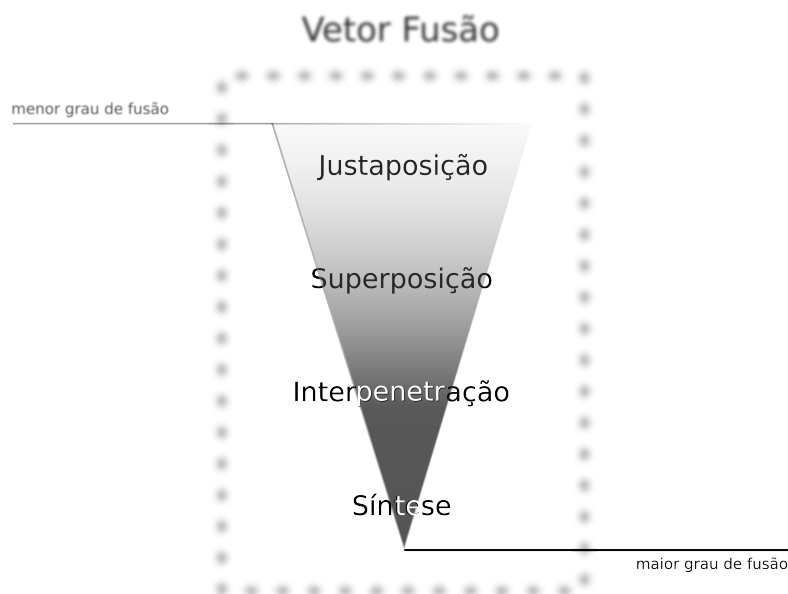


Figura 2.6: Quatro tipos do vetor fusão: afunilamento do grau de mistura

relação ao restante do Quadro da Híbridação, o vetor fusão está incisivamente ligado às escolhas de estratégias e procedimentos, que são mais propícios a um ou outro grau e tipo de fusão.

São quatro os tipos de fusão identificados nessa proposta: justaposição, superposição, interpenetração e síntese. Como pode ser observado na figura 2.6, esses tipos encontram-se arrumados em ordem crescente de grau de profundidade de fusão.

O primeiro é a simples disposição de materiais culturais em blocos horizontais justapostos, e o segundo, logicamente, a convivência vertical desses tipos de blocos. Interpenetração e síntese são, por sua vez, a intensificação de justaposição e superposição, respectivamente. Ou seja, enquanto o primeiro é a justaposição radical de material cultural díspare, o segundo diz respeito à sua amalgamação, gerando um material novo que não guarda características anteriores de nenhum dos originais.

### 2.2.3.3 Vetor representação

Assim como a fusão, o vetor representação é uma força que age de dentro do processo composicional, influenciando o seu exterior, sobretudo no tocante à recepção da obra. Numa composição onde a híbridação seja a atitude fundamental, o compositor tem a opção de desmascarar

os recursos culturais utilizados no diálogo musical, construindo um significado conotativo do processo de fusão, bem como de esconde-los, intencionando a falta de significado, nesse sentido. Dessa forma, esse vetor atua, durante o processo criativo, diretamente nas (e a partir das) estratégias e procedimentos utilizados, influenciando o vetor recepção—visto mais adiante—e ao mesmo tempo dependendo dele—mais especificamente do complexo e variável jogo de decodificação da mensagem conotativa construída dentro da obra.

O sucesso na construção ou desmoronamento de um significado conotativo embutido no processo de diálogo intercultural em música está baseado primeiro na intenção do compositor e, depois, na maneira como ele implementa essas estratégias e procedimentos a favor de sua intenção. Mas o sucesso de uma mensagem bem construída pelo compositor não garante em nada o sucesso da decodificação dessa mensagem, da parte do público. Assim, a força transversal da representação é uma espécie de escala gradativa entre referencialismo e não-referencialismo; e a situação da obra com relação a essa escala depende ainda de outras influências, como a da variação de perfil de público de uma apresentação da obra para outra, a da mediação interpretativa representada, por exemplo, pelo uso de notas de programas ou pelas próprias decisões do intérprete da obra, e, além disso tudo, a influência do nível de consciência do autor sobre o processo de hibridação, que pode acontecer sem que ele se aperceba.

#### **2.2.3.4 Vetor recepção**

Por fim, o vetor recepção é uma força transversal de ordem externa, que tende a exercer influência de fora para dentro do processo composicional. Tem a ver, sobretudo, com o processo de assimilação da obra finalizada, por parte de um público. Porém, entendida como uma força integrante do Quadro da Hibridação, interfere na própria composição da obra musical, através, por exemplo, de projeções que podem ser feitas pelo compositor, acerca da decodificação, da parte do público, de mensagens conotativas por ele codificadas, intencionando a representação (trans)cultural em música.<sup>80</sup>

---

<sup>80</sup>Sobre significado conotativo, da parte do compositor, e significado denotativo, da parte do receptor, ver Everett (2004, pp. 10–12).

Como já foi falado, o vetor recepção pode influenciar, ainda, o vetor motivação, na medida em que uma resposta do receptor (ex.: uma crítica de concerto, sucesso de fórmulas, etc.) pode guiar as primeiras necessidades e decisões criativas, em composições futuras.

Discorreremos satisfatoriamente sobre a instância das forças transversais, entendendo que o seu funcionamento se dá de uma maneira tal que é tanto a responsável pela noção de profundidade e perspectiva dos aspectos técnicos abordados pelo nosso quadro—nível de fusão, questões de representação/não-representação, etc.—, quanto pela ponte polivalente que o submete às variações de contextos externos—motivação social do compor, recepção da obra de arte, alinhamento com agendas sociais, etc.

Assim, passamos agora às instâncias das estratégias e dos procedimentos, cuja condução será guiada pela demonstração de exemplos retirados do repertório de música contemporânea, desde o início do século XX até os dias atuais. Essas duas últimas instâncias fecham a proposição do Quadro da Hibridação e abrem espaço para a sua discussão frente aos avanços recentes na direção da construção de uma teoria da composição musical.

#### **2.2.4 Estratégias e Procedimentos**

Estratégias são decisões de média/longa proporção, que geralmente envolvem a atribuição de uma categoria a um conjunto de procedimentos ou sub-estratégias, o que configura um primeiro estágio na especificação de processos/designs formativos. Ou seja, as estratégias são um avanço na direção da implementação da obra, dentro do processo composicional, englobando as primeiras decisões mais específicas relativas à elaboração temporal do seu desenho expressivo geral.

Subordinados às estratégias, os procedimentos são, por sua vez, o último estágio na especificação desse desenho, encaminhando o processo de implementação da obra—as microdecisões, o nota-após-nota (ou som após som) o levantamento final da partitura (ou da fita, ou do *patch*, etc.).



Abaixo, conheceremos os quatro tipos e os oito sub-tipos de estratégias, mais os seis tipos associados de procedimentos de hibridação, ao passo em que realizaremos a avaliação analítica do quadro proposto, com a demonstração de exemplos retirados da literatura de música contemporânea para cada procedimento.

As duas primeiras categorias de estratégias listadas possuem associação direta com procedimentos. Nesses casos, os procedimentos são listados e discutidos cada um dentro de sua respectiva estratégia. Já com relação às duas restantes, estas são apenas divididas em tipos mais específicos de estratégias, por vezes intitulados sub-estratégias. Nesses casos, apesar da falta de associação direta com as decisões (de caráter mais local) dos procedimentos, estes podem ser empregados indiretamente, uma vez que as estratégias podem conviver e dialogar entre si durante o processo composicional.<sup>81</sup>

Cada estratégia será, ainda, sucintamente avaliada à luz do vetor representação, quanto ao seu potencial referencialista, e cada procedimento será relacionado por afinidade a um ou mais graus do vetor fusão (justaposição, superposição, interpenetração e síntese). Assim, outra diferença básica entre procedimentos e sub-estratégias é que o primeiro tipo se relaciona diretamente com o vetor supracitado—influenciando e sendo influenciado com relação ao grau de fusão que o processo de hibridação adota em cada momento—, enquanto o segundo não guarda relações diretas com o vetor.

#### 2.2.4.1 Empréstimo

A primeira estratégia, empréstimo, é uma adaptação do horizonte temático “colagens e empréstimos” (Lima 2005) e engloba os procedimentos de camuflagem, citação e manipulação de superfície musical pré-existente. Todos se referem ao processo de retirada de material de um

---

<sup>81</sup>Por exemplo, o uso de uma flauta de pífano solista acompanhada por orquestra sinfônica (sub-estratégia: **Combinação de instrumentos e linguagens de diversas culturas**), pode resultar na proliferação de estruturas derivadas de seu sistema de afinação (escala/modo) na orquestra (procedimento: **Derivação de estruturas e materiais**).

contexto e sua utilização em outro, desde uma forma mais pura (citação) até outras mais lascivas e ruidosas (camuflagem e manipulação).

*Como o empréstimo se relaciona com o vetor representação?*

- Os recursos musicais característicos tomados por empréstimo não são processados em suas estruturas;
- A ênfase da estratégia é na superfície sensível desses materiais;
- Ou seja, no que se pode facilmente reconhecer (a depender do nível de interferência subjetiva do compositor e de confronto com outros materiais e estratégias);
- Parece haver, portanto, um relativo potencial de representação inerente à estratégia empréstimo, pela sua lida com as superfícies e não com as estruturas dos materiais característicos.
- E o que acontece quando uma superfície emprestada, devido à forma como é usada, ganha um caráter estrutural?<sup>82</sup>

#### **2.2.4.1.1 [Procedimento] Camuflagem**

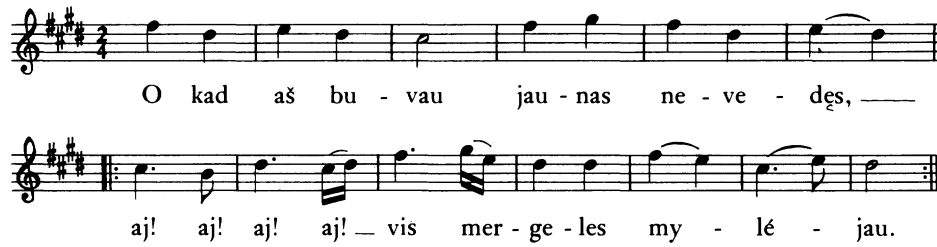
A camuflagem diz respeito a um procedimento de empréstimo que submete um material musical característico, que poderia ser citado literalmente, a alguns tipos de interferências que acabam por deturpar a sua clareza. Com Taruskin (1980), por exemplo, encontra-se a ocorrência, na *Sagração da Primavera* (Igor Stravinsky) de camuflagem de material musical oriundo do ‘folclore’ russo, através de alterações mínimas de fragmentos melódicos tomados por empréstimo (ver figuras 2.7 e 2.8).

Além da alteração empregada diretamente sobre o material emprestado, a camuflagem pode ser operada através do seu confronto com material contrastante—ou fruto de outros em-

---

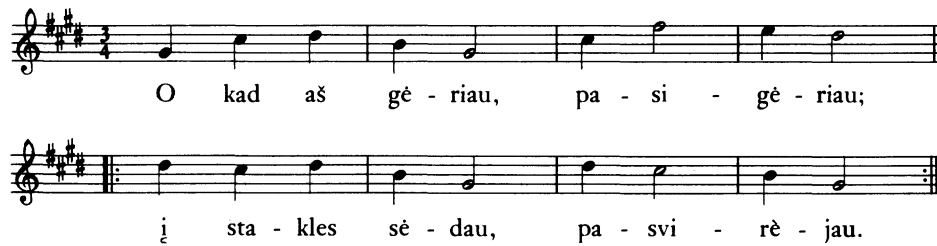
<sup>82</sup>Esse é o caso de exemplos típicos de colagem, como *Caricaturas*, de Lindembergue Cardoso e *Sinfonia*, de Luciano Berio, bem como de manipulação de superfície, em *Rossianas II*, do autor desta pesquisa e *Passo de Manoel Dias*, de Silvio Ferraz.

a) Melodia catalogada por Anton Juszkiewicz, *Melodje ludowe litewskie* (Cracóvia, 1900), no. 249



O kad aš bu - vau jau - nas ne - ve - dęs, —  
aj! aj! aj! aj! — vis mer - ge - les my - lé - jau.

b) Juszkiewicz, no. 271



O kad aš gé - riau, pa - si - gé - riau;  
ė sta - kles sė - dau, pa - svi - rė - jau.

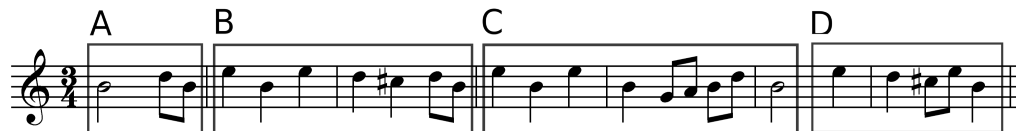
c) *A Sagração da Primavera*, número de ensaio 48 ("Spring Rounds"), clarinete em E $\flat$  e clarinete baixo



(etc.)

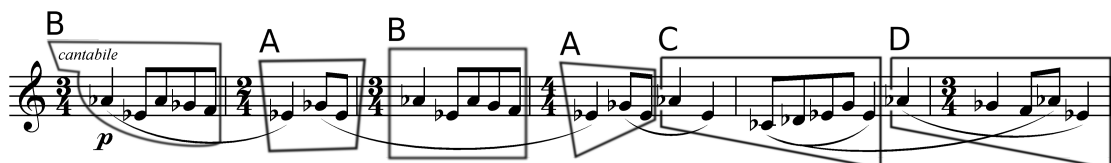
Figura 2.7: Camuflagem por alteração: junção das metades de duas melodias de referência tomadas por empréstimo na *Sagração da Primavera*

a) Melodia folclórica russa tomada por empréstimo



A B C D

b) *A Sagração da Primavera*, 5 compassos após o número 93 ("Mystic Circles of the Young Girls"), flauta alto solo



B A B A C D  
cantabile  
p

Figura 2.8: Camuflagem por alteração: desfragmentação e remontagem de partes internas de uma melodia de referência tomada por empréstimo na *Sagração da Primavera*

The image displays a complex musical score for Berio's *Sinfonia*, 3rd movement, measures 1-10. The score is written for a full orchestra and includes vocal parts. It features several key elements:

- Tempo and Meter:** The score is in 3/8 time, marked with a tempo of  $\text{sub. } \text{♩} = 96$  and an accent (**acc...**). A specific tempo reference is given: "Tempo dello Scherzo (III mov.) della II Sinfonia di G. Mahler (♩ = ca. 84)".
- Instrumentation:** The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Clarinet in C (Cl. picc.), Saxophone (Sax.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (Cfb.), Trombone (Tr.), Trumpet (Tr.), Percussion (Arpa, Org., Cemb., I Timpani, II Fucate, III Sn. drum), and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabbasso).
- Camouflaged References:**
  - Mahler, 4ª Sinfonia:** The opening measures (1-10) are labeled as "compassos de abertura" (opening measures) of the 4th Symphony.
  - Mahler, 2ª Sinfonia, Scherzo:** A section of the score is boxed and labeled as the Scherzo from the 2nd Symphony.
  - Debussy, La Mer, compassos iniciais do 2º mov:** Another section is boxed and labeled as the beginning of the 2nd movement of *La Mer*.
  - Schoenberg, Cinco Peças para Orquestra, 4ª mov. cc. 2-3:** A section is boxed and labeled as the 4th movement of Schoenberg's *Five Pieces for Orchestra*, measures 2-3.
- Vocal Parts:** The score includes vocal lines with lyrics in French and German, such as "ah", "pe-ri-pe-tie", "ah", "les jeux de vague", "deuxieme partie", "premiere partie", "quatrieme partie", "troisieme partie", "ruhig", "In ruhig fließender", and "ma...".
- Dynamic Markings:** The score uses various dynamic markings including *ppp*, *pp*, *p*, *mf*, *f*, and *ff*.
- Other Annotations:** The score includes performance instructions like "Triang.", "Glock.", "T.T.", "Guire", "Pitt.", "Vcl. C post.", "ord.", "sord. ord.", "pizz.", "arco", and "pizz."

Figura 2.9: Camuflagem por confrontamento/sobreposição: Berio, *Sinfonia*, 3º mov.; cc. 1–10.

Figura 2.10: Camuflagem por alteração e sobreposição: Fernando Cerqueira, *Memórias Espirais*; cc. 101–4

préstimos ou elaborações mais subjetivas—, por sobreposição, interferência, comentários e desvio de atenção. Esse é o caso da *Sinfonia*, de Luciano Berio, onde o *Scherzo* da segunda sinfonia de Mahler, utilizado na íntegra durante a peça, como um “pano de fundo,” é camuflado através da interferência e sobreposição de trechos de mais de cem peças musicais oriundas de diversos contextos históricos (figura 2.9).

Caso parecido é encontrado no segundo movimento da peça *Baroque Variations*, de Lucas Foss, onde uma sonata de Scarlatti é tocada integralmente pelo cravo, enquanto a orquestra realiza “comentários” desviantes, através do emprego de *clusters*, *glissandi*, ecos e distorções rítmicas do original.

Na figura 2.10, tem-se uma demonstração da aplicação de camuflagem onde três melodias emprestadas são tanto alteradas internamente quanto postas em sobreposição, disfarçando as origens, ao mesmo tempo, direta e indiretamente. A peça em questão é *Memórias Espirais*, do compositor baiano Fernando Cerqueira e as melodias utilizadas foram “Rosa Vermelha,” “Três, três passará” (cancioneiro popular nordestino) e “Tantum Ergo” (de autoria do pai do compositor).

Relativamente à força transversal da  **fusão**, o procedimento de camuflagem mantém uma afinidade, em primeiro lugar, com a **superposição**, por esta fazer parte da própria natureza das interferências mais ruidosas na comunicação, e depois com a **justaposição**—o que não quer dizer que não possa atuar também em situações de interpenetração ou síntese.

a) Lindembergue Cardoso, *Oniça Orê*; cc. 10–2 (redução)

b) *Oniça Orê*, cc. 114–9

Figura 2.11: Citação como procedimento recorrente, mas não fundante, em *Oniça Orê*, de Lindembergue Cardoso

#### 2.2.4.1.2 [Procedimento] Citação

A distinção básica que pode ser feita entre os procedimentos de camuflagem e citação está no nível de transparência com que o evento musical emprestado é apresentado na peça de destino. Tendo em vista que a citação pressupõe justamente uma relativa ausência de interferência e deturpação agindo sobre o material, a capacidade, a ele guardada, de ser claramente reconhecido é imprescindível para distinguir este procedimento do anterior.

Relacionando-o com o vetor  **fusão** , este procedimento encontra uma maior afinidade com a **justaposição**, especialmente em casos típicos de colagem. O potencial de fusão vertical não é o principal aspecto da citação, tendo em vista, diferentemente do caso da camuflagem, a relativa literalidade e transparência inerentes ao procedimento.

Dois exemplos interessantes podem ser lembrados, quando a citação é utilizada de maneira extensiva, tornando-se a base da composição. Ambos são relacionados à técnica de *collage* e



Figura 2.12: Citação rápida de “Vassourinhas” no final de *Rossianas I*

têm em comum, além disso, o fato de que o **humor/escárnio**, parece ter sido a principal motivação de seus compositores, durante o processo criativo. No primeiro, *Heterogéneo*, do espanhol Luis de Pablo, citações de Beethoven, Schumann e Tchaikovsky convivem em justaposição com ritmos e danças tradicionais espanholas. Já na segunda peça, *Caricaturas*, para grupo de percussão, de autoria de Lindemberg Cardoso, diversos estereótipos da “música clássica ocidental,” desde uma invenção de Bach até a Marcha Nupcial, são montados um ao lado do outro de maneira jocosa.

Em uma outra peça de Lindemberg Cardoso, *Oniçá Orê*, a citação é usada como um procedimento recorrente mas não fundante, convivendo com outros procedimentos menos referencialistas e transparentes, quanto ao material de origem—no caso, uma canção de candomblé (figura 2.11). Em ‘a’ a melodia da canção é citada em *klangfarbenmelodie* e em ‘b’ é apresentada pelo coro feminino, acompanhado por um atabaque em *ostinato*, num momento mais próximo à citação literal. Cabe ressaltar que, nessas situações, onde a citação opera, a relativa passividade dos outros blocos das texturas (cordas em notas longas, timbres e ritmos característicos dos contextos culturais aludidos), em *Oniçá Orê*, são determinantes para que não se tratem, estes, de casos de camuflagem, ao invés de citação.

A última situação é aquela em que a citação literal ocorre uma única vez, apenas, durante a obra. Esse é o caso, por exemplo, da participação do frevo “Vassourinhas,” na peça *Rossianas I*, de minha autoria. O famoso frevo é citado rapidamente apenas nos últimos segundos da peça, como uma espécie de homenagem final ao compositor e cantor Reginaldo Rossi, natural de Recife, cujas músicas (três sucessos repletos de romantismo) foram utilizadas na composição da obra para violão solo (figura 2.12).

### 2.2.4.1.3 [Procedimento] Manipulação de superfície musical pré-existente

Manipulação de superfície musical pré-existente é um tipo radical de empréstimo no qual uma música é emprestada em sua (quase) totalidade e manipulada através de operações de trans/deformação, jazendo virtualmente por detrás de toda a peça resultante, ou por um período considerável desta. O que diferencia a manipulação de superfície da camuflagem e da citação é, basicamente, a proporção do objeto musical tomado por empréstimo. O objeto, no caso deste procedimento, não é mais um trecho, passagem ou fragmento melódico, mas um grande excerto de uma música, ou uma obra musical em sua totalidade—ou quase totalidade—horizontal (de tempo) e vertical (de partes).

Além disso, é importante que as interferências autorias realizadas sobre o objeto sejam deformadoras dos seus próprios elementos integrantes. Assim, por exemplo, apesar de utilizar todo um movimento de uma sinfonia de Mahler para a composição de sua *Sinfonia*, Berio não emprega, nesta peça, propriamente a manipulação de superfície. Uma vez que o objeto emprestado não sofre transformação de dentro para fora e sim, principalmente, através da interferência ruidosa de outros materiais emprestados, a camuflagem (como demonstrado na seção 2.2.4.1.1) é que está em jogo, na peça citada.

Essa característica faz com que, através da manipulação de superfície, o objeto musical emprestado seja tanto literalmente citado quanto inteiramente camuflado, com todas as nuances entre uma situação e outra, sempre a partir de si mesmo—ou seja, sem precisar da interferência de ruídos externos, para a sua camuflagem e distanciamento referencial, ou do suporte passivo de acompanhamentos transparentes, para a sua citação e referência direta. Assim, devido a esse potencial ambíguo que o procedimento consegue imprimir no objeto emprestado, de ser ele mesmo e de ser outros, a manipulação de superfície musical pré-existente guarda uma proximidade com a **síntese**, no que diz respeito à sua relação com a força transversal da  **fusão**.

O primeiro exemplo é extraído da composição *Passo de Manoel Dias*, de Sílvio Ferraz. Em sua análise, realizada por Penha (2010), o termo cunhado para se referir ao processo de composição empregado na peça é “reescritura.” Segundo o autor, esse processo é caracterizado pelo fato de que “busca dizer o mesmo de outra maneira, se singularizando por reescrever sobre uma



a) Manoel Dias de Oliveira, moteto *Bajulans*; cc. 1–6

Musical score for Manoel Dias de Oliveira's motet *Bajulans*, measures 1–6. The score is written for two staves (treble and bass clef) in a common time signature (C). The music consists of sustained chords and simple melodic lines.

b) Sílvio Ferraz, *Passo de Manoel Dias*, cc. 1–5

Musical score for Sílvio Ferraz's *Passo de Manoel Dias*, measures 1–5. The score is for a full orchestra in 5/4 time. The instruments and their parts are:

- Piano:** Measures 1 and 2 are marked *ff* with the instruction *Pedal sempre*. Measure 3 has a *ff* dynamic.
- Vln. I:** Measures 3–5 are marked *ppp*.
- Vln. II:** Measures 1–2 are marked *ppp* and *con sord.*. Measures 3–5 are marked *ppp* and include dynamic markings *pont.* and *ord.*.
- Vla.:** Measures 3–5 are marked *ppp*.
- Vc.:** Measures 3–5 are marked *ppp*.

Figura 2.13: Manipulação de superfície musical pré-existente:  
*Passo de Manoel Dias*, de Sílvio Ferraz

obra determinada” e estabelecendo “uma relação de derivação” que “se caracteriza pela ação de escrever *sobre* um determinado contexto (Penha 2010, p. 135). Essa descrição se aproxima bastante do que estamos chamando de manipulação de superfície, mas, por não implicar na condição do uso integral ou quase integral da obra de origem—o texto por sobre o qual um outro é escrito—, também se assemelha com a camuflagem.

De qualquer maneira, o processo criativo da obra analisada por Penha é bem abarcado pelo ponto de vista apresentado da manipulação de superfície. Na figura 2.13, pode-se observar como a peça de origem, um moteto do compositor do barroco mineiro, Manoel Dias de Oliveira, é deformada, através principalmente da valorização do aspecto do timbre e da singularização de cada nota individual e do empenho de antecipações, retardos e notas arrastadas para ‘lugares errados’ (Penha 2010).

Outros dois exemplos que podem ser citados dentro do procedimento de manipulação de superfície, são as peças *Baroque Variations*, de Lucas Foss e *Verdi’s Transcriptions*, de Michael Finnissy. Na primeira, o compositor utiliza todo o movimento *Larghetto*, do Concerto Grosso Op. 6, de Haendel, sem utilizar uma pausa sequer, tendo simplesmente uma reprodução exata da obra de origem, não fosse o fato de a maior parte da música ser executada inaudivelmente, através de mímica e da redução drástica do volume de algumas passagens, permitindo que a plateia *ouça* apenas alguns momentos da superfície musical emprestada.

Já em *Verdi’s Transcriptions*, pode-se encontrar trechos inteiros de várias óperas de Verdi em transcrições manipuladas (e deformadas) para piano. Na figura 2.14, pode-se observar a parte das vozes do original, mantendo o mesmo ritmo e contorno, transcrita uma quarta abaixo, na voz interna da mão esquerda, na peça de Finnissy, enquanto o acompanhamento mantém o ritmo e as formações harmônicas (também transpostas) preservados, alterando apenas o contorno e inserindo algumas segundas menores e sétimas maiores inexistentes no trecho original de Verdi. Além disso, a mão direita é uma espécie de amplificação de harmônicos gerados pelo que é tocado na mão esquerda e pequenas ressonâncias do original.

a) Verdi, *Vedi come il buon vegliardo* da parte 1 da ópera *Ernani*

b) Michael Finnissy, *Verdi's Transcription n° 5*

Figura 2.14: Manipulação de superfície musical pré-existente:  
*Verdi's Transcription n° 5*, de Michael Finnissy sobre *Ernani*, de Verdi

### 2.2.4.2 Plasmação de materiais, estruturas e princípios

A estratégia da plasmação pode ser descrita como a modelagem de materiais e princípios a partir do uso de outros princípios e materiais oriundos de uma ou mais práticas musicais específicas, simultaneamente. Além disso, envolve ainda a derivação de entidades estruturais por alteração, indução ou síntese, sempre a partir de outras entidades ligadas a diversas culturas.

Essa categoria é uma variação do horizonte temático ‘Plasmação estrutural de princípios e sistemas,’ de Lima (2005). Após o detalhamento dos procedimentos específicos dessa estratégia, houve a necessidade de mudança do seu nome de batismo, sobretudo devido à junção da categoria citada com aquela da ‘interpenetração de materiais.’

Assim, a categoria passou a ser chamada, no Quadro da Híbridação, de “plasmação de materiais, estruturas e princípios,” incluindo o nível dos materiais no horizonte da híbridação cultural em música e sugerindo que esses três níveis referidos podem corroborar, ou não, com o surgimento ou a aplicação de sistemas.

*Como a plasmação de materiais, estruturas e princípios se relaciona com o vetor representação?*

- Os recursos musicais característicos cuja utilização, derivação e/ou combinação são o alvo da plasmação, são do nível da estrutura e do material;
- A ênfase da estratégia não está na superfície;
- Parece haver, portanto, pouco potencial de representação inerente à estratégia de plasmação de materiais, estruturas e princípios.
- Porém, apesar de ter amputado o nível dos significados, não teria, o material, capacidade de comunicar por si só, pelas micro-relações semânticas que podem existir internamente?
- Além disso, será que estruturas não são mesmo escutadas? E os princípios, não comunicam?

The image displays three musical staves illustrating the derivation of structure through alteration. The top staff, labeled 'Sonata', shows a sequence of four motifs (1, 2, 3, 4) with a large slur over them. The middle staff, labeled 'afinação sansagari', shows a similar sequence of motifs. The bottom staff, labeled 'afinação sansagari (cordas soltas)', shows a single motif. The notation uses a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

Figura 2.15: Derivação de estrutura por alteração: Hycaru Hayashi, *Piano Sonata*

#### 2.2.4.2.1 [Procedimento] Derivação de estruturas e materiais

Esse procedimento diz respeito à construção de novas estruturas musicais e à obtenção de novos materiais através da derivação de outras estruturas e/ou materiais característicos, encontrados em práticas culturais específicas. A derivação de estruturas/materiais pode ser de três tipos: alteração, indução e síntese.

O primeiro tipo, alteração, é caracterizado quando uma nova estrutura é construída através da mudança de algumas características ou elementos da estrutura de origem. Esse é o caso, por exemplo, da peça *Piano Sonata*, do compositor japonês Hikaru Hayashi. A peça utiliza uma estrutura formada por quatro motivos de quatro notas arrumadas dentro do âmbito de uma quarta justa, sempre com o mesmo conteúdo intervalar (conjunto [0145]) e com uma nota em comum entre um motivo e outro.

Na figura 2.15, nota-se que essa grande estrutura de motivos é uma derivação do sistema *sansagari* de afinação do shamisen—instrumento tradicional japonês. As pequenas alterações implementadas fazem com que a estrutura derivada, mesmo guardando a semelhança com a de origem, apodere-se de novos atributos e potencialidades, como, por exemplo, o alcance interno das doze sonoridades da escala cromática e a possibilidade de uso de *clusters* de semitons.

Já no caso da derivação por indução, obtém-se uma estrutura a partir da análise do funcionamento e dos elementos de outra, além de material musical característico, ou de trechos musicais

a) Transcrição de um verso de improviso d'um repente nordestino

b) Estrutura derivada do verso por indução

Figura 2.16: Derivação de estrutura por indução em *Tripa da Terra*, de Paulo Rios Filho

completos. Um exemplo da aplicação desse procedimento é demonstrado na figura 2.16, com o passo-a-passo derivativo pelo qual um conjunto de notas simétrico foi alcançado a partir de um verso improvisado de um repente nordestino, para a composição da minha peça *Tripa da Terra*. Em ‘a’ as notas maiores foram consideradas de importância estrutural, por causa de sua configuração como ‘apoios melódicos,’ e destacadas para a elaboração da nova estrutura. Em ‘b’ pode-se notar como a nova estrutura, um conjunto [0124678] (dois [0124]) foi construída, a partir da sua inversão, tendo o C $\sharp$  como eixo.

Quando uma nova estrutura ou material é alcançado através da fusão dos princípios, qualidades e/ou elementos de outras estruturas ou material, está-se lidando, finalmente, com a derivação através de síntese. Um bom exemplo nessa categoria é encontrado na tabela 2.7, com a obra *Metamorfose*, do compositor Fernando Cerqueira, onde, de acordo com Nogueira (2001), uma série dodecafônica, estrutura básica da composição, é formada por um hexacorde da escala nordestina em dó mais a sua inversão.

Com relação ao vetor **fusão**, o procedimento de construção de estruturas por derivação mantém uma maior afinidade com a **interpenetração** e com a **síntese**. A primeira, devido à possibilidade, ilustrada no exemplo da peça de Hayashi, de se obter estruturas novas que guardam uma relação de proximidade muito forte com as estruturas de origem, o que permite naturalmente múltiplas micro-justaposições entre ambas; e com a síntese, devido ao fato de que, geralmente, as novas estruturas são uma espécie de síntese entre uma entidade musical que representa parte

<b>série</b>	dó – fá $\sharp$ – ré – mí – sí $\flat$ – lá – dó $\sharp$ – sí – ré $\sharp$ – sol – lá $\flat$ – fá
<b>hex. nordestino + inv.</b>	dó–ré–mí–fá $\sharp$ –( )–lá–B $\flat$   fá–mí $\flat$ –ré $\flat$ –dó $\flat$ –lá $\flat$ –sol

Tabela 2.7: Derivação de estrutura/material por síntese: relação série dodecafônica X modo nordestino, em *Metamorfose*, de Fernando Cerqueira

de um pensamento musical coletivo e o pensamento musical subjetivo do autor, responsável pela derivação.

#### 2.2.4.2.2 [Procedimento] Utilização de estruturas/materiais característicos

Trata-se, talvez, do nível mais imediato de plasmação, uma vez que consiste na simples utilização de escalas, motivos, padrões rítmicos e fórmulas melódicas característicos de práticas musicais diversas, para a composição de uma peça de música contemporânea, cuja linguagem/sintaxe/mídia empregada se distingue notavelmente da de origem.

Um número incontável de exemplos pode ser citado, dos pentatonicismos orientalistas de Debussy até a justaposição de mais de dez tipos de “escalas exóticas,” em *Clarinetas Esquisitas*, do compositor-roqueiro baiano Alex Pochat, passando pelos movimentos nacionalistas—que muitas vezes, romanticamente, punham, sobre os ritmos, escalas e modos encontrados nas manifestações populares tradicionais em seu país, a crença de que ali jazia o conteúdo espiritual de seu povo.

Um bom exemplo na contramão do nacionalismo—mas não totalmente em direção diversa da dele—é a peça *Divertimento Mineral*, de Paulo Costa Lima, onde pequenas estruturas motívicas rítmicas e melódicas retiradas da música “Água Mineral” (fig. 2.17, ‘a’), do grupo de música *pop* afro-baiana, Timbalada, são transportadas para e utilizadas na composição, não com o intuito puro de se fazer uma referência direta—apesar de algumas alusões—mas dirigidos à fundação de micro-estruturas responsáveis por dar suporte orgânico e lógico à superfície (‘b’ e ‘c’). Naturalmente, o tratamento dado a esse material não é aquele preocupado com uma suposta pureza, resistente à sua retirada de contexto. A estrutura plasmada se deixa contaminar por intervenções do compositor, por outras estruturas características da música moderna (*clusters*,

a) Carlinhos Brown, *Água Mineral*



A-gua mi-ne - ral a-gua mi-ne - ral do Can-de - al vo - ce vai-fi - car le-gal te-re-re te-re - re te-re-re

b) Paulo Costa Lima, *Divertimento Mineral*; cc. 110–1



c) *Divertimento Mineral*; cc. 3–4



d) *Divertimento Mineral*; variações das estruturas derivadas



Figura 2.17: Utilização de estruturas/materiais: Paulo Costa Lima, *Divertimento Mineral*



por exemplo) e aparece em versões um tanto distanciadas. Ainda assim, marcam presença virtualmente, o que, na verdade, as caracterizam como estruturas ('d').

Este procedimento está relacionado, tendo em vista o vetor  **fusão**, com a  **justaposição**,  **superposição** e  **interpenetração**.

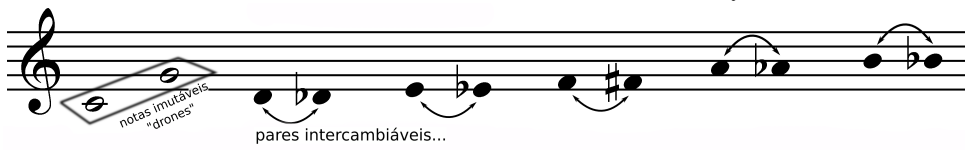
#### 2.2.4.2.3 [Procedimento] Utilização de princípios característicos

Em *Ritual*, peça para orquestra sinfônica escrita em 1987, Lindembergue Cardoso convoca materiais e estruturas musicais ligados a práticas musicais distintas ou que tenham uma abertura interna para a ambiguidade e o ecletismo. Além disso, referências sensíveis ao universo musical do candomblé incluem o nível da superfície dentro jogo de hibridação criado pela peça. Os diálogos interculturais, propostos no bojo da composição, atuam assim, não só a nível virtual/estrutural e sensível/superficial, como no âmbito da dinâmica entre esses dois níveis—um ritmo de candomblé ligeiramente alterado (para satisfazer o balanço entre simetria e assimetria, que perpassa toda a obra) é tanto do reino do organicismo-estrutural, quanto do que pode ser ouvido e referenciado.

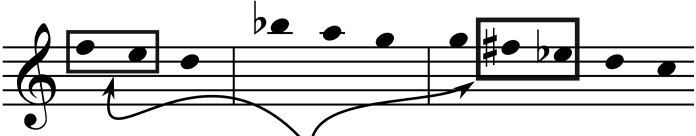
No entanto, em *Ritual*, um outro diálogo com a prática musical do candomblé acontece num nível mais profundo, quase filosófico: um princípio fundamental da música de candomblé é transportado, de maneira peculiar, para a orquestra sinfônica e, mais do que isso, para todo o pensamento criativo que ardeia o processo composicional da peça. A 'repetição' está em todos os níveis da obra, desde a repetição literal até a levemente variada: repete-se um padrão rítmico na percussão durante quase toda a obra—e mesmo quando o ritmo parece mudar, há a repetição de seus elementos e fragmentos internos; espelha-se fragmentos melódicos serial-pontilhistas; repete-se, algumas vezes, cada seção da obra (com o uso de ritornelos); ao final da última seção, repete-se toda a música, de trás pra frente (no que diz respeito à ordem das seções) e tudo acaba no ataque em *tutti* do primeiro compasso, novamente.

Uma observação que pode ser feita, sobre a utilização do princípio da repetição em *Ritual*, é como este opera de maneira completamente diferente dos exemplos mais típicos de mini-

a) Estrutura escalar básica em *United Quartet*, de Henry Cowell



b) Flexibilidade cromática na utilização da escala; subseção A<sup>1</sup>



c) ...subseção A<sup>2</sup>

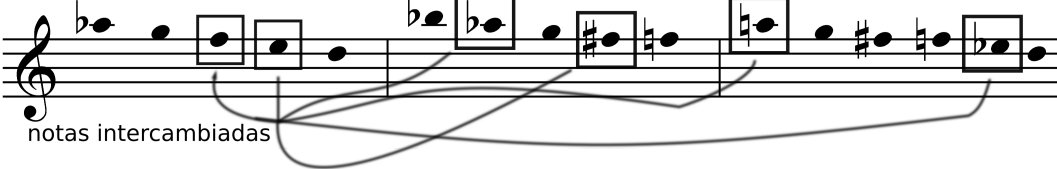


Figura 2.18: Utilização de princípios da música indiana na construção e utilização de estruturas escalares em *United Quartet*, de Henry Cowell

malismo, por exemplo—talvez por que haja uma rudeza, uma secura, uma falta de “fineza” e “educação” que estão sutilmente além do próprio princípio, na maneira como ele é operado.<sup>83</sup>

Na figura 2.18, temos um caso de estrutura/material alcançada através da utilização de princípios típicos, o que Nicholls (1995) chama de “modos construídos num estilo quase-oriental.”<sup>84</sup> A escala demonstrada—formada por duas notas básicas às quais se acrescenta até cinco pares de notas intercambiáveis, que nunca aparecem todas juntas num mesmo momento—é a que foi utilizada na composição da peça *United Quartet*, de Henry Cowell. Essa estrutura apresenta, segundo Nicholls, similaridades, em seu funcionamento interno, com alguns ragas do norte da Índia, onde a escala básica—dó, ré<sup>b</sup>, mí<sup>b</sup>, fá, sol, lá<sup>b</sup>, sí<sup>b</sup> e dó—“inclui a possibilidade, durante a performance, de admitir um ré, no seu sentido ascendente, e de alternar fá e fá<sup>#</sup>, em ambos os sentidos.”<sup>85</sup>

<sup>83</sup>Talvez um paralelo possa ser traçado, ainda no âmbito do minimalismo, com a aplicação “deseducada” da repetição em La Monte Young.

<sup>84</sup>“...modes constructed in quasi-Oriental fashion.”

<sup>85</sup>“...includes the possibility in performance of admitting D in the ascending form of the scale and alternating F and F-sharp in both ascent and descent.”

Além disso, o autor aponta para o fato de que Cowell explora profundamente a utilização de escalas de três sons, associadas ao que o compositor se referia como “música primitiva,” e o uso amplo de sons pedais graves (*drones*), especialmente com as notas imutáveis da formação escalar, dó e sol. Assim, os principais atributos de construção e utilização da estrutura escalar empregada por Cowell, na composição de *United Quartet*, viria de princípios da música clássica indiana, como o da flexibilidade cromática dentro de uma estrutura escalar, “zumbidos pedais” no grave e tessitura acurtamento do âmbito melódico.

Dentro do vetor  **fusão**, o procedimento da utilização de princípios característicos está claramente ligado de uma maneira mais enfática à  **síntese**.

### 2.2.4.3 Tradução de concepções e atitudes filosóficas

A tradução de concepções e atitudes filosóficas é a primeira das estratégias do quadro que não contém procedimentos associados. O que é apresentado são três tipos mais específicos de tradução—as sub-estratégias simbolismo abstrato, representação ilustrativa e representação fictícia—que, na verdade, podem fazer uso, de uma maneira mais sutil, de qualquer um dos procedimentos já listados até aqui, mas que podem incluir ainda o uso de elementos cênicos, de sons pré-gravados e a transferência de uma espécie de ‘ethos cultural’ para o nível da composição.

Esta também é uma categoria adaptada do quadro de horizontes temáticos dos diálogos interculturais em música (Lima 2005). Visto que apropriação é um termo salgado em demasia para uma abordagem criativa e positiva da hibridação cultural, o seu uso, no Quadro da Hibridação, foi reanalisado. Porque falar de apropriação, se a maior parte dos exemplos listados aqui dentro são fruto de uma admiração (motivação—**homenagem**) por uma filosofia estrangeira? Sobretudo dentro dessa categoria, uma utilização não egotista de recursos filosóficos-culturais encontra muito espaço no repertório de música contemporânea. Além disso, muitas vezes pode não se tratar absolutamente de apropriação, quando o caso envolve o trabalho sobre/a partir de uma atitude filosófica da parte de um sujeito adepto daquela filosofia e, ainda mais, daqueles oriundos

de contextos culturais de onde aquela filosofia é originária (**motivação identitária**)—estamos falando, aqui, das semelhanças e diferenças entre os casos de “apropriação” de concepções e atitudes filosóficas de Delage/Cage/Harrisson e Matsudaira/Takemitsu/Mayuzumi.

Assim, essa categoria de estratégia foi rebatizada, dessa vez para ‘tradução de concepções e atitudes filosóficas.’ Os procedimentos envolvidos nessa categoria são de tradução em dois sentidos principais: o primeiro, no sentido do processo de transposição de uma filosofia ou conceito do mundo das ideias ou das palavras para o reino sonoro-musical; e o segundo, que pode ou não acontecer dependendo do contexto, no sentido das falhas na recepção e das interferências na retransmissão dessa concepção ou atitude filosófica, relacionadas a uma possível não familiaridade com o conjunto de valores ou modos de conhecimento inerentes àquela cultura.

A presente estratégia diz respeito à convivência, dentro do âmbito de uma obra musical—ou de seu processo criativo—entre material musical associado a uma cultura específica e modelos filosóficos e concepções associados a outra, entre modelos filosóficos e concepções ligados a práticas culturais distintas. Todas as sub-estratégias contidas nessa categoria estão presentes na tipologia da representação transcultural em música, de Heile. Todavia, algumas das definições são ampliadas na concepção do nosso quadro.

*Como a tradução de concepções e atitudes filosóficas se relaciona com o vetor representação?*

- Os recursos característicos oriundos de práticas culturais que são alvo dessa categoria não são musicais, mas do reino das ideias e palavras;
- Ou seja, mesmo que as intenções do compositor não passem pelo crivo da comunicação de uma concepção ou filosofia, estruturas extrínsecas têm que ser representadas dentro de uma linguagem interna sonoro-musical;
- Isso coloca a tradução de concepções e atitudes filosóficas na posição de estratégia mais intimamente inclinada à representação musical;

- Toda essa questão acaba chocando com a problemática da música absoluta. Há música que não carregue em seu processo composicional um processo de tradução/representação de algo externo—ideia, concepção, história ou filosofia?
- Levando em conta essa questão, o que mantém a validade da criação de uma categoria como esta é a sua relação com as culturas;
- Ou seja, mesmo que a tradução de conteúdo ou entidades extra-musicais seja algo do qual não se pode fugir—o que significa o decreto de nunca-existência da “música absoluta”—, existem procedimentos específicos para a tradução intencional<sup>86</sup> de concepções e atitudes filosóficas relacionadas a contextos e dinâmicas culturais—por exemplo, as “filosofias orientais,” lendas e mitos, narrativas nacionais, além de conceitos relativos à própria hibridação, como globalização e diáspora.

#### 2.2.4.3.1 [Sub-estratégia] Simbolismo abstrato

Em sua definição de simbolismo abstrato, nosso primeiro sub-tipo de tradução, Heile (2004) diz que, além de não se referir ou imitar quaisquer práticas musicais ou músicas em particular, este é um tipo de representação que “não envolve discursos representados.” Na leitura desse tipo lançado por Heile, um abordagem pouco clara, que já começa na relação dessa definição com o título do quadro apresentado (“tipologia da representação...”), só ganha maior proporção quando ele discorre sobre algumas passagens que fazem uso do simbolismo abstrato, na peça *Die Stücke der Windrose*, de Mauricio Kagel, que já servem, inclusive, de exemplos para o nosso quadro:

...em ‘Sudwesten’ o percussionista tocando em colchões funciona como uma imitação da prática tuvaluana de tocar em esteiras e, dessa maneira, simboliza pobreza; o corte de madeira, em ‘Westen,’ representa a escravidão; e vários elementos teatrais de ‘Norden’ podem ser ligados ao Xamanismo de Eliade.<sup>87</sup> (Heile 2004, p. 76)

<sup>86</sup>Cf. “hibridação intencional” (Bakhtin 1981).

<sup>87</sup>“...in ‘Sudwesten’ the percussionist’s playing on cushions functions as an imitation of the Tuvaluan practice of playing on mats and thus symbolises poverty; the chopping of wood in ‘Westen’ stands for slavery; and many theatrical elements of ‘Norden’ can be traced to Eliade’s Shamanism.”

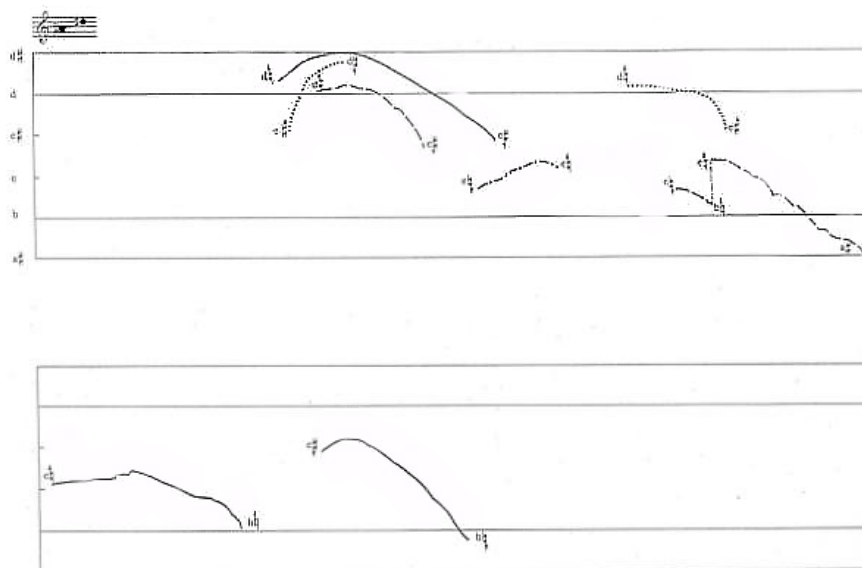


Figura 2.19: Simbolismo abstrato: *Ryoanji*, de John Cage

Outros bons exemplos são: a) *Arc for Piano and Orchestra*, de Toru Takemitsu—onde a orquestra é arrumada de acordo com a arrumação de um tipo de jardim japonês e cada um dos quatro grupos de instrumentos deve ter suas próprias estruturas de tempo, baseadas em cada elemento componente do jardim de referência; e b) *Ryoanji*, uma série de seis peças de autoria de John Cage, onde, por exemplo, na primeira delas, escrita para oboé solo, quinze pedras que compõem o jardim de pedras de *ryoanji* têm, como pode ser visto na figura 2.19, as silhuetas ‘desenhadas’ na partitura. O músico tem que seguir, realizando *glissandi* sobre o desenho das linhas, que aparecem em cinco versões diferentes (corrida, tracejada, ponti-tracejada e pontuada), cabendo ao músico interpretar cada tipo de uma maneira (Sakamoto 2010).

#### 2.2.4.3.2 [Sub-estratégia] Representação ilustrativa

Segundo Heile (2004, p. 76), cuja tipologia também nos fornece o título dessa sub-estratégia, ao invés de promover referência intertextual em música, a representação ilustrativa consiste no delineamento de cenário, clima e cultura, através de recursos sonoros e musicais. De certa forma ligado à técnica de *tone painting*, na música de Kagel analisada por Heile, esse tipo de tradução aparece, segundo o autor, em ‘Norden,’ nos sons de gelo se movendo, para representar

o norte, e na representação gráfico-sonora de uma tempestade, em ‘Südwesten’ para representar o sudoeste.<sup>88</sup>

Dentro do Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical, dois tipos de representação ilustrativa são distinguidos: essa ilustração representativa de fatores ligados/circunscritos pela cultura, já exemplificada por Heile; e a transferência ilustrativa de aspectos os mais sutis ligados a esses fatores, como fagulhas de um *ethos* cultural, resquícios de modos de pensar/viver específicos, hábitos/humores ligados ao clima, e ao nível das influências de práticas musicais remotas.

Assumindo que as exemplificações dentro desse tipo de estratégia são mesmo turvas e que não fornecem dados concretos para realizar uma análise mais próxima dos modelos tradicionais, ao invés de se comparar e demonstrar dados e interpretações, serão lançados caminhos analíticos, em forma de perguntas, apontando, apenas, possíveis exemplos de representação ilustrativa. Devido à sua contribuição pouco ortodoxa para o campo da análise musical, este é um tema que, sugere-se, deve ser desenvolvido e investigado em pesquisas futuras—não só pelos exemplos abarcados pela sub-estratégia, como pelo curioso enfoque analítico, fortemente baseado na experiência da recepção.

#### PRIMEIRO CASO: “RITUAL,” DE LINDEMBERGUE CARDOSO

- Como foi observado na seção referente à utilização de princípios característicos, a peça *Ritual* é dotada, de alguma maneira, de uma falta de “educação” e “fineza,” comparada com os modelos do movimento minimalista, relativamente ao emprego da repetição como princípio fundamental;
- Essa “deseducação” está presente, porém, para além do âmbito da repetição e é uma característica que pode ser encontrada também no nível da orquestração, da dinâmica das intensidades, das combinações timbrísticas, do tratamento serial não ortodoxo das alturas e, finalmente, na superfície sensível da obra;

---

<sup>88</sup>Para entender melhor essas representações de latitudes, na peça referida, ver Heile (2004).

- Há uma segura acústica em *Ritual*, uma aura formada por picos incansáveis e contínuos de amplitude e um apelo sensual que jamais remeteriam à Europa ou à Sibéria, por exemplo;
- Não seria esse caso uma espécie de representação cultural quase-osmótica, onde, para além do uso de estruturas musicais típicas, o que existe é uma transferência de *ethos* e, conseqüentemente, a comunicação de um clima, lugar ou modo de vida (representação ilustrativa)?

#### SEGUNDO CASO: “SULING-SULING,” DE JOSÉ MACEDA

- Nessa e em uma série de outras obras, o compositor José Maceda aplica uma série de princípios identificados por ele, em seu trabalho como etnomusicólogo, na música camponesa das Filipinas, seu país de origem;
- Além disso, a peça é reflexo de toda uma filosofia do processo composicional, que pode ser conferido no trecho de uma das correspondências trocadas com Tenzer (2003, p. 101):
- “Ao invés de densidades em ‘nuvens’ e uma trigonometria de linhas, outros designs num redemoinho de bambus e gongos representam um ambiente tropical de chuva, insetos, pessoas, tráfego, que embora sejam geograficamente típicos do sudeste asiático, ainda assim universal, em ocorrência, da mesma forma como ‘movimentos gráficos do gás’ e probabilidades estatísticas o são. A transformação desses instrumentos [bambus, gongos, etc.], de sua função ritual na Ásia camponesa para uma de densidade física, participa de um processo evolucionário associado com a música harmônica europeia. Essa progressão leva à identificação de outros parâmetros do som que não estão presentes em Varese ou Xenakis.”<sup>89</sup>
- Essa espécie de processo é um exemplo do emprego da representação ilustrativa para muito além do encontrado na música supracitada de Kagel;

<sup>89</sup>“Instead of densities in "clouds" and a trigonometry of lines, other designs in a swirl of bamboos and gongs depict a tropical environment of rain, insects, people, a vehicular traffic, albeit geographically Southeast Asian, yet worldwide in occurrence, as "graphic movements of gas" and statistical probabilities are universal. The transformation of these instruments from their ritual functions in village Asia to one of physical density partakes of an evolutionary process associated with European harmonic music. This progression led to an identification of other parameters of sound not present in Varese or Xenakis.”



The image displays a musical score for the piece *Suling-suling* by José Maceda. It is divided into three main sections: Flute I, Bamboo buzzer I, and Flat gong I. Each section consists of ten staves, numbered 1 through 10.

- Flute I:** The top section, consisting of ten staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes.
- Bamboo buzzer I:** The middle section, also consisting of ten staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp. It features a more rhythmic and percussive texture, often using triplets and slurs. There are some markings like '5' and '3' above notes, possibly indicating fingerings or breath techniques.
- Flat gong I:** The bottom section, consisting of ten staves. The music is written in a treble clef with a key signature of one sharp. It features a rhythmic pattern with many rests, suggesting a gong-like sound. There are markings like 'x=dampen immediately with left hand.' and 'f sf' above notes, indicating dynamic and performance instructions.

Figura 2.20: Representação ilustrativa: *Suling-suling*, de José Maceda

- Após esse comentário do compositor, na figura 2.20, o que pode ser percebido é a aplicação de parâmetros climáticos específicos e de um determinado *ethos* cultural para a elaboração de complexos sonoros ao modo das texturas encontradas nas obras de Verèse e Xenakis, por exemplo.

TERCEIRO CASO: “DO CENTAURO NEGRO DUM OLHO AZUL E OUTRO VERDE,” DE AGNALDO RIBEIRO

- Fineza e educação, no sentido do tratamento de sutilezas e exploração das possibilidades dinâmicas do grupo instrumental, estão presentes, em seu auge, na peça do compositor baiano Agnaldo Ribeiro;
- Aqui, a representação ilustrativa de um clima/cenário e cultura específicos parece residir em um outro âmbito, o da elaboração dos timbres e gestos orquestrais, que à primeira vista parecem representar, no máximo, um clima polonês-pendereckiano;
- A desconfiança é que essa não passa de uma primeira impressão;
- A representação ilustrativa de um *ethos* cultural, no caso da peça *Do centauro...*, manifesta-se justamente dentro de uma série de sutis “imperfeições,” “falhas,” e “ruídos” contidos nessa polonização dos gestos musicais;
- Não seriam essas “imperfeições,” decorrentes da falta de treinamento estrito dentro de uma tradição de “música clássica” e da escassez de conservatórios,<sup>90</sup> justamente a responsável por uma voz forte e particular da periferia, dentro do processo mais amplo de imitação do centro,<sup>91</sup> com relação à produção de música contemporânea?

#### 2.2.4.3.3 [Sub-estratégia] Representação fictícia

A representação fictícia, por sua vez é, grosso modo, o empenho de uma falsa representação,

<sup>90</sup>Agnaldo, assim como Lindemberg e tantos outros, nasceu e se criou no interior da Bahia e só veio ter contato com o tipo de música que começou a compor—e com o grosso da tradição a ela ligada—por volta dos anos que ingressou como estudante de composição na Escola de Música da UFBA.

<sup>91</sup>Ver Jamary Oliveira (1992).

uma mentira. Trata-se da simulação, através da música, de uma cultura ou prática musical “característica” que não existe. Nesse sentido, como nota Heile (2004, ), não há mais diferença entre discurso autoral e discurso representado, uma vez que este último é uma ilusão.

Ilusão criada através, por exemplo, do emprego de abordagens folcloristas de um ou vários materiais musicais. Ou seja, uma ilusão de cultura pode ser criada através do foco em um método que submeta um material qualquer a uma abordagem folclorista, com o suporte de alguns estereótipos musicoculturais—como o ‘pentatonicismo japonês’ ou o ‘uga-uga’ do povo indígena americano—, intencionando a criação de uma “fantasia exótica,” que se aproxima, em alguma medida, do realismo mágico de autores como Borges (Heile 2004, p. 75).

#### **2.2.4.4 Sincretismo**

A última categoria de estratégias do quadro, sincretismo, diz respeito à adoção de parâmetros sonoros e/ou estilísticos de uma prática musicocultural, através dos meios (mídias) de outra. Essa categoria aparece, na taxonomia apresentada por Everett (2004), numa definição um pouco mais ampla, que não nos interessa adotar, da maneira como foi formulada.

Envolve as seguintes sub-estratégias: a) transplante de atributos de timbre, articulação idiomática ou sistema de escalas de uma cultura para instrumentos de outra; b) combinação de instrumentos e/ou sistemas de afinação de diferentes culturas; c) câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical; d) reprodução/evocação de gênero/estilo.

*Como o sincretismo se relaciona com o vetor representação?*

- Os procedimentos de sincretismo não atuam na estrutura de uma composição, apesar de poder ter consequências sobre esta;
- A ênfase da estratégia é na superfície sensível desses materiais, no meio/mídia utilizado e nas intervenções ou circunscrições visuais ou ainda midiático-mercadológicas;

- Ou seja, no que se pode facilmente reconhecer (a depender do nível de interferência subjetiva do compositor e de confronto com outros materiais e estratégias);
- Parece haver, portanto, um relativo potencial de representação inerente à estratégia sincretismo, pela sua lida com a superfície, com o meio/mídia e com as interfaces visuais.

#### 2.2.4.4.1 [Sub-estratégia] Transplante de atributos de timbre, sistemas de afinação e articulação

Esta é uma sub-estratégia de sincretismo onde formações timbrísticas, timbres individuais de instrumentos e algumas técnicas e maneirismos instrumentais idiossincráticos de uma cultura são empregados em instrumentos musicais de outra, geralmente os “ocidentais,” integrantes das formações sinfônicas e camerísticas—já que essa é a principal mídia utilizada no repertório de música contemporânea. Esse é um sub-tipo de estratégia adaptado da taxonomia proposta por Everett (Everett 2004), onde aparece chamado de “transplantar atributos de timbre, articulação ou sistema de escalas asiáticos para instrumentos ocidentais.”<sup>92</sup>

Na figura 2.21, pode se observar, na peça para piano solo *The Willows are New*, do compositor coreano Chou Weng-chung, a imitação do som e a transposição de “técnicas de execução do *qin* (instrumento milenar chinês de sete cordas), ao usar apogiaturas e acordes arpejados com infleções”<sup>93</sup> (Li 2010).

Outros exemplos são *Piri*, de Isang Yun, onde *pitch bend*, sons ruidosos e gestos familiares ao instrumento de palhetas coreano homônimo são transpostos para o oboé; *Poème Lyrique II*, do chinês Qigang Chen, que faz um barítono cantar num estilo recitativo da Ópera de Pequim, acompanhado por sutis referências a gestos e articulações de instrumentos tradicionais chineses, na orquestra sinfônica; e uma série de peças para flauta inspiradas no *shakuhachi*, de autores como Takemitsu e Fukushima (Everett 2004, p. 18).

Christian Onyeji (2008), compositor, pianista e educador nigeriano, escreveu um interessante artigo sobre o estilo “tamborístico” de composição para o piano,<sup>94</sup> relacionado a uma aborda-

<sup>92</sup>“Transplant East Asian attributes of timbres, articulation, or scale system onto Western instruments.”

<sup>93</sup>“...playing techniques of qin by using grace notes and arpeggiated chords with inflections.”

<sup>94</sup>“Drummistic Piano”

Lento ma non troppo  $J=c.80$  ( $\text{♩}=c.160$ )  
with intense but restrained feeling  
Rubato

CHOU WEN-CHUNG

*ppp* *foco* *poco* *allarg.*

*pp* *mp* *mp*

Tempo giusto

*ppp* *foco* *poco* *allarg.*

*p* *mp* *mp*

Figura 2.21: Transplante de técnicas de execução do *qin* para o piano: *The Willows are New*, de Chou Weng-chung

gem percussiva do piano, partindo da música autóctone da Nigéria, em primeiro lugar, para a aplicação de ritmos e gestos musicais percussivos (além de técnicas instrumentais advindas da execução de tambores típicos) ao idioma do instrumento. Com relação a essa sub-estratégia, Onyeji cita uma formulação-chave de Akin Euba (1993, p. 8), ao descrever a quinta maneira pela qual o compositor africano pode estabelecer um *continuum* de sua tradição por sobre o desenvolvimento de uma linguagem musical moderna para o piano: “...e e) fazer o piano ‘se comportar’ como instrumentos africanos.”

Uma série de outros exemplos podem ser citados no que diz respeito à utilização não ortodoxa da técnica instrumental—e do próprio instrumento—, como é o caso do compositor ugandês Justinian Tamusuza que, frequentemente, ao escrever para marimba, indica a retirada dos tubos de amplificação, intencionando uma aproximação/alusão timbrística aos *xylophones* típicos da sua região de origem.

#### 2.2.4.4.2 [Sub-estratégia] Combinação de instrumentos e linguagens musicais de diversas culturas

Diz respeito tanto à presença, num grupo instrumental, de instrumentos musicais típicos, ligados a duas ou mais práticas culturais, quanto à execução, por meio de instrumentos de uma

cultura, de situações musicais (ex.: uma obra, no sentido estrito; uma sessão de improvisação; uma “tocada;” etc.), cuja linguagem esteja ligada a outra.

Uma diversidade imensa de obras pode ser citada dentro dessa sub-estratégia: desde os vários compositores que uniram, à orquestra, naipes de gamelões indonésios, até conjuntos de gamelões tocando obras de orientação estética modernista, passando pela inclusão do berimbau em formações sinfônicas e camerísticas “ocidentais,” da parte de compositores como Paulo Costa Lima, Alexandre Lunsqui e Tadeu Taffarelo; pela inclusão de instrumentos eletrônicos típicos das bandas de *rock 'n roll*, como o baixo elétrico e a bateria em obras de Louis Andriessen e Michael Nyman; e, finalmente, pela junção de grupos instrumentais inteiros culturalmente díspares, como quarteto de *jazz* e orquestra sinfônica, no caso do compositor-em-hibridação baiano Pedro Augusto Dias, orquestra sinfônica e Filhos de Gandhi, no caso de Widmer, e orquestra sinfônica e Olodum, no caso de Wellington Gomes.

#### 2.2.4.4.3 [Sub-estratégia] Câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical

O que aconteceria se um concerto de música contemporânea fosse realizado durante o carnaval de Salvador, em cima de um trio elétrico? Certamente não mais seria um mero concerto... Câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical é a sub-estratégia de sincretismo que muda o espaço e a situação na qual uma peça deve/pode ser executada.

O compositor filipino José Maceda compôs uma série de obras envolvendo a criação de uma situação diferente da de concerto tradicional, em sua apresentação. Por exemplo, na sua peça *Udlot-udlot* (ver figura 2.22), de 1975, são elaboradas “atividades para grandes auditórios ou espaços abertos envolvendo grupos de cem ou mais pessoas cantando ou tocando gongos, bate-dores de bambu e sirenes, borrando a distinção intérprete-audiência<sup>95</sup> (Tenzer 2003, p. 103).

Obviamente, não é todo exemplo de mudança de ritualística da apresentação de uma obra que pode ser relacionada à hibridação cultural.<sup>96</sup> No entanto, como pôde ser visto na sub-estratégia

<sup>95</sup>“activities for large auditoriums or outdoor spaces involving groups of hundreds or more singing or playing gongs, bamboo clappers and buzzers, blurring the audience-performer distinction.”

<sup>96</sup>Por exemplo, o quarteto de cordas no helicóptero, de Stockhausen, apesar de compartilhar alguns valores em comum com a hibridação, não poderia estar relacionado dentro dessa categoria por não estabelecer nenhuma questão de ordem cultural, por detrás.

## UDLOT-UDLOT (HESITATIONS)

*for 6, 60, 600 or more performers*

José Maceda (1975)

DRONE	TIME in min.	MIXED INSTRUMENTS		TIME in min.	VOICES				
		Group 1	Group 2						
<p>DRONE: Players beat a pair of percussion sticks continuously, slowly until the end of the music. They will walk in stylized steps around a big circle.</p> <p style="text-align: center;"> </p> <p>MIXED INSTRUMENTS: Performers remain seated in the center of the circle. Each player hits, pounds, blows his instrument twice: one at the end of counting the 1st number, and another at the end of counting the 2nd number. Each player should count his numbers at a speed different from one close to him.</p> <p>VOICES: Mixed singers stand and sing together in one sector of the circle. During periods of Silence, they should change places, walk towards another sector and prepare for their next turn to sing.</p> <p>NO. OF PERFORMERS: For 6 players - one plays the Drone, four play Mixed Instruments and one sings for the Voice. For 60 performers - 10 play the Drone, 40 play the Mixed Instruments and 10 sing Voices; etc. The music may be played half its length for 20' or 1/4th for 10'</p>	00	SILENCE		00	SILENCE				
	01	SILENCE		01					
	02	5&7	5&9	6&8		6&9	02		
	03	7&9	5&11	7&11	6&10	5&8	6&11	03	
	04	SILENCE		SILENCE		04			
	05	SILENCE		SILENCE		05			
	06	2&3	2&4	7&5	5&8	06	SILENCE		
	07	2&5	3&4	3&5	7&9	7&11		5&11	07
	08	SILENCE		SILENCE		08			
	09	5&7	5&9	2&3	2&4	09	SILENCE		
	10	7&9	7&11	5&11	2&5	3&4		3&5	10
	11	SILENCE		SILENCE		11			
	12	2&3	2&4	SILENCE		12			
	13	2&5	3&4	3&5	6&8	6&9		13	
	14	SILENCE		SILENCE		14			
	15	SILENCE		SILENCE		15	SILENCE		
	16	SILENCE		SILENCE		16			
	17	SILENCE		SILENCE		17			
	18	1	2	3	4	5	18		
	19	SILENCE		SILENCE		19			
	20	SILENCE		SILENCE		20			
	21	SILENCE		SILENCE		21	SILENCE		
	22	SILENCE		SILENCE		22			
	23	SILENCE		SILENCE		23			
	24	1	2	3	4	5	24		
	25	5&8	5&9	6&10	7&10	7&12	25		
	26	SILENCE		SILENCE		26			
	27	5&7	6&3	2&3	2&4	27	SILENCE		
	28	6&5	7&3	5&4	3&4	3&5		2&5	28
	29	SILENCE		SILENCE		29			
	30	SILENCE		SILENCE		30			
	31	2&3	3&5	5&6	5&4	31			
	32	2&4	3&4	3&6	6&4	6&3		7&4	32
	33	SILENCE		SILENCE		33	SILENCE		
	34	SILENCE		SILENCE		34			
	35	SILENCE		SILENCE		35			
	36	SILENCE		SILENCE		36			
	37	2&3	2&4	3&2	4&2	37			
	38	2&5	3&4	3&5	4&3	4&5		3&6	38
39	SILENCE		SILENCE		39	39			

Figura 2.22: Câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical: *Udlot-udlot*, de José Maceda

‘representação ilustrativa,’ esse é exatamente o caso de Maceda, para quem as adaptações do ritual do concerto davam-se em decorrência de fatores culturais, os quais eram utilizados de maneira deliberada pelo compositor como base do seu pensamento composicional, tanto por **motivação política** quanto **identitária**.

Em 1968, durante a sua passagem de um ano pela Bahia, quando estudou, principalmente a música do candomblé, Maceda organizou um concerto, como parte dos Seminários Internacionais de Música da UFBA, onde duas de suas obras e uma outra de Xenakis eram introduzidas pelo conjunto do terreiro Olga de Alaketu. Em uma espécie de expansão desse conceito de apresentação musical, Paulo Costa Lima organizou, durante todo o ano de 2004, uma série de concertos de música contemporânea chamada “Série Brasil,” onde em cada primeiro sábado do mês, a Reitoria da UFBA recebia, para a composição de um mesmo programa, intérpretes e conjuntos de música contemporânea, grupos de choro, arrocha, performances de música falada (com o grupo OCA), conjuntos de candomblé, música indígena e duplas de repentistas, que se intercalavam numa forma que o compositor costumava chamar de “sanduíche”—uma música de um grupo, outra de outro, então voltava o primeiro e apresentava outra peça até que um terceiro surgia pela primeira vez, e assim por diante.

#### 2.2.4.4.4 [Sub-estratégia] Reprodução/evocação de gênero/estilo

Este é um claro exemplo de como sub-estratégias podem estar indiretamente associadas a procedimentos. Para reproduzir ou evocar um estilo característico, como o tango, alguns procedimentos de plasmação de materiais, estruturas e princípios podem ser empregados. No entanto, não se trata exatamente da aplicação dessa estratégia, num processo composicional sincrético que alvitre realizar evocação ou reprodução estilística em um contexto e mídia estranhos ao estilo evocado.

Trata-se, antes, da conjugação de estratégias, uma vez que a derivação ou o uso de estruturas características—procedimentos diretamente associados à plasmação—não resulta necessariamente em evocação de estilo, ao passo em que essa necessidade evocativa pressupõe o uso e a derivação de estruturas, materiais e princípios. Assim, esta sub-estratégia se associa indire-



a) Derivação de motivo rítmico de acompanhamento típico do choro  
 BVII----- BVIII----- BVII----- BVIII-----

...

b) Utilização de princípios do choro: “radicalização da síncope” (Bertissolo 2005, p. 21)

c) Utilização de princípios do choro: *baixaria*

Figura 2.23: Reprodução/evocação de gênero/estilo: *Pseudochoros*—vários dos movimentos—, de Guilherme Bertissolo

tamente aos procedimentos ligados à estratégia da plasmação, tomando-os emprestados para a consecução dos passos e decisões mais localizadas que as de uma sub-estratégia.<sup>97</sup>

Isso pode ser bem exemplificado com o conjunto de peças intitulado *Pseudochoros*, do compositor gaúcho-baiano, Guilherme Bertissolo. Segundo o compositor, “o ímpeto inicial da peça é aliar procedimentos utilizados por compositores durante o século XX com a estética do choro brasileiro” (Bertissolo 2005, p. 19). O que acontece, na verdade, é uma evocação do gênero instrumental referido, através da utilização e derivação de algumas estruturas/materiais (ex.: esquema formal em *rondó*, motivos rítmicos de acompanhamento) e princípios (ex.: síncope, arpejo, melodia acompanhada, *baixaria*) característicos do choro (ver fig. 2.23).

#### 2.2.4.4.5 [Sub-estratégia] Ambiguidade pop

Esta é uma sub-estratégia em grande parte pelo menos aparentemente do lado de fora da música, em si. A ambiguidade pop diz respeito à hibridação entre discursos musicais e discursos de relação com um mercado e indústria culturais ambos ambíguos. Em um primeiro sentido, esse sub-tipo de estratégia remete à postura ambivalente do escritor Jorge Luis Borges perante o mercado: uma postura de combate e não rendição da linguagem, por vias estéticas, e de sedução e aproveitamento, por vias das relações com a mídia e da auto-promoção.

Dentro desse tipo de ambiguidade pop, pode-se lembrar facilmente de Philip Glass, John Williams, Michael Nyman, Steve Reich, Frank Zappa e John Zorn, que sabem transitar entre os mundos das salas de concerto, revistas como a *Rolling Stones*, palcos de rock e retiros zen-budistas. Esse primeiro tipo de ambiguidade pop tem a ver com os conceitos industriais de sucesso e fama e, não surpreendentemente, está relacionado, na maior parte das vezes, com o envolvimento das personagens com a indústria cinematográfica norte-americana. Invariavelmente, a produção composicional desses autores, em grande proporção, reproduz ou é a causa dessa fluidez de trânsito confortável entre o mundo “erudito” e o mundo do pop. Geralmente essa relação fluida com o mercado e com o universo do pop, da parte de membros de uma

<sup>97</sup>Ou seja, uma vez que a intenção expressiva, traduzida em decisões de médio/longo prazo da sub-estratégia, está clara, quais passos devem ser tomados na direção da implementação da obra? Às vezes, os procedimentos servem para isso; outras vezes, as sub-estratégias têm os seus próprios canais de implementação e as suas próprias operações e recursos de curto-prazo.

comunidade de música de concerto contemporânea, e a introdução de sujeitos do universo da música pop (ou até mesmo do jazz) na prática de música de concerto conduz a um sem número de acusações e desafetos. Seria despeito? Ou trata-se apenas do ranço ideológico de Babbit (“Who cares if you listen?”) por sobre as gerações posteriores de herdeiros da vanguarda?

No segundo tipo, pode-se encontrar as figuras que não estão associadas tanto assim à fama ou ao mercado, mas que mantêm uma prática musical dupla, ora dentro da música de concerto e ora dentro da música popular. Esse é o caso de compositores como os baianos Alex Pochat (que é cantor e baixista de *rock 'n roll*), Pedro Augusto Dias (que é um dos fundadores do Grupo Garagem, quarteto de jazz) e Alexandre Espinheira (que é percussionista ativo de música popular, na noite soteropolitana); o sul africano Paul Hanmer (que é pianista e compositor de jazz); o gaúcho Yanto Laitano (que toca piano, por exemplo, em tributos a Tim Maia); e o paranaense Arrigo Barnabé (que é compositor de alguns sucessos da música popular brasileira).

Além dessas duas posições mais firmadas, temos os flertes de compositores de música de concerto com o universo da música pop, como nos casos de Smetak, Lindembergue Cardoso, Rogério Duprat, Radamés Gnattali e do português Jaime Reis; além da mão inversa, no caso dos flertes de “músicos populares” com a música de concerto, por exemplo, Tom Jobim, Tom Zé e Piazzolla.

Por fim, fechando o quadro tipológico, um último tipo ligado à ambiguidade pop: a criação, por parte de compositores ou associações de compositores de sub-mercados musicais paralelos, onde há, em uma série de níveis, a reprodução da lógica das indústrias culturais em coexistência com a sua própria subversão. Esse é o caso, por exemplo, do Ibrasotope, grupo fundado pelos compositores paulistas Henrique Iwao e Mário Del Nunzio voltado à promoção de palestras, concertos e workshops de música experimental em São Paulo. Desde 2007, o grupo realizou mais de sessenta eventos, incluindo o lançamento de coletâneas em CD com obras dos músicos que passam pela sua sede/palco. Outros exemplos parecidos são encontrados no grupo *Ex-Machina*, do Rio Grande do Sul, o *Interpresen*, no Uruguai e o *Alta Voz*, nos Estados Unidos.

Além desses, temos o exemplo da OCA – Oficina de Composição Agora, associação de compositores e artistas empreendedores que, desde 2004, realizou mais de cinquenta apresentações de obras de seus compositores, oito projetos dedicados à produção de música contemporânea na Bahia, incluindo a gravação e distribuição de dois álbuns de música contemporânea, além de ser responsável pela produção de festivais de música e projetos de educação musical focados em composição.

Está-se tratando assim, ao mesmo tempo, da criação de um mercado e a sua própria implosão. Criação de um mercado porque esses grupos acabam sendo um canal de visibilidade externa para os nomes envolvidos, disputam premiações em editais públicos de patrocínio para a consecução de seus projetos e criam uma política de participação que privilegia, naturalmente, um número limitado de sujeitos; e subversão e/ou resistência pois não se trata exatamente de um meio pelo qual se planeja ganhar dinheiro nem fama, porque não envolve necessariamente relações de troca e, sobretudo, porque têm a meta comum da criação de uma cena que fortaleça esse tipo de produção musical, como um todo.

A ambiguidade pop está listada no quadro tipológico sob o título de sub-estratégia, pois envolve a tomada de decisões criativas de média/longa proporção, dentro e fora do contexto específico do processo de composição de uma peça. A existência ativa dessa sub-estratégia pode ser diretamente refletida ou não nas decisões mais locais; ou seja, alguns procedimentos de hibridação podem tanto ser empregados para o alcance de uma ambiguidade pop, bem como esta pode ser simplesmente empregada em um campo além-música, como foi além-literatura, no caso de Borges, em um nível de articulação política, por exemplo, ou até mesmo de *marketing* pessoal—vide André Rieu, Pavarotti e Yo-Yo Ma. De qualquer maneira, como esses níveis extrínsecos ao processo composicional poderiam estar dele isentos?

### **2.3 O Quadro da Hibridação e a teoria da composição**

Dentro do capítulo 1, após uma extensa revisão de literatura acerca do tema da hibridação cultural, foi realizada uma apresentação lacônica de dois textos de importância destacável dentro

daquela literatura dedicada às formulações de uma teoria da composição musical—a saber: Roger Reynolds (2002) e Otto Laske (1991). Após a revisão dos tópicos de interesse para esta pesquisa, dentro de cada um desses textos, as elaborações teóricas do primeiro e do segundo foram cruzadas a fim de se obter uma interpretação mais completa que servisse de base para o acolhimento de algumas demandas emergidas durante a construção do quadro proposto na seção anterior, demandas estas relacionadas, de alguma forma, ao funcionamento interno do processo de criação musical.

Em se tratando de teoria da composição, onde caberiam as conjecturas dinâmico-processuais do Quadro da Hibridação, diante da interpenetração teórica aplicada entre as visões apresentadas por Laske (1991) e Reynolds (2002)? Qual a contribuição da hibridação cultural para o pensar sobre a criação de música? Qual a sua contribuição para a compreensão de níveis possivelmente deixados de fora da abordagem de ambos os autores citados? O Quadro da Hibridação, nessa conjuntura, competiria com os seus esquemas ou interagiria com eles, completando-os e tendo o seu sentido completado por uma visão mais ampla da coisa, englobadora da hibridação?

No Quadro da Hibridação está-se, claramente, teorizando sobre um tema específico e não global, a hibridação cultural em composição e não a composição musical, em si. Uma teoria da composição, como um todo, não é o que é desejado com a sua elaboração. Isso fica transparente ao observarmos por exemplo a utilização de categorias que não estão necessariamente incluídas em todos os processos criativos, como a força transversal da fusão ou o procedimento de citação.

Antes de intentar o alcance de uma visão teórica sobre a própria composição, o horizonte metodológico apresentado com o quadro tem a ver, sim, com a teorização sobre o que e como acontece quando a atitude fundamental (categoria fora das duas abordagens teóricas da composição com o qual estamos trabalhando) da hibridação pode ser identificada durante o processo de criação ou análise de uma obra. Ou seja, o quadro proposto é uma tentativa de síntese sobre o que acontece durante o processo de composição de uma obra que promova diálogos interculturais nuclearmente e, dessa maneira, acaba se aproximando da ideia de uma teoria da composição, só que uma teoria construída através das lentes específicas da hibridação, para as situações que envolvem essa atitude básica em seu bojo.

A presente etapa desta investigação representa uma visão ainda incipiente sobre a relação do quadro apresentado e a teoria da composição. Contudo, a sua presença no trabalho se torna extremamente relevante, tendo em vista as próprias vicissitudes do Quadro da Híbridação, que foram surgindo à medida em que este ia sendo erguido. O quadro que, no início do trabalho, parecia almejar simplesmente a proposta de uma lista de estratégias e procedimentos de híbridação cultural em música, revelou, paulatinamente, algumas demandas do lado de fora do campo meramente taxonômico. Assim, assume-se que a construção do quadro deve incluir a reflexão sobre o seu funcionamento processual e, tendo isso em vista, a sua discussão à luz dos dois estudos supracitados, parece ser fértil, como demonstrado a seguir, numa espécie de ponto de partida e estímulo para estudos posteriores.

O quadro proposto, sendo levantado pelo olhar da híbridação, é ao mesmo tempo uma construção restrita—em termos globais do processo—e expansiva, com relação a faltas pontuais das duas abordagens de Laske e Reynolds aqui trabalhadas (e das teorias da composição como um todo).

Restrita porque não descreve somente o que seriam, por exemplo, as estratégias, mas baseia as suas definições em termos de técnicas de mistura de elementos oriundos de práticas musicais culturalmente diversificadas. O mesmo acontece quando da apresentação de outras instâncias do processo, como os procedimentos ou as forças transversais. No caso dessas últimas, por exemplo, além do vetor fusão não ser mandatório em todos os processos criativos, podem existir outros vetores perpassando a composição de uma música.<sup>98</sup>

Expansiva porque, com relação às teorias da composição existentes, como um todo, representa um ponto a mais na inclusão de aspectos da criação artística que têm, não com surpresa, ficado de fora dessas teorias. Esses aspectos são principalmente aqueles relacionados à fricção da subjetividade criadora com fatores externos, políticos, sociais e culturais. Será que a coerência não é uma construção cultural? E a sensação de pertencimento, não dependeria do conjunto de valores simbólicos no qual estaria inserida a cabeça do receptor da obra? Onde está o espaço

---

<sup>98</sup>Rapidamente podemos nos aperceber da existência de um “vetor repetição,” ou de outro ligado ao conceito de dimensionalidade, bem como a alguns outros termos empregados por Reynolds.

da recepção dentro do ciclo de Laske, uma vez que a sua atuação indireta pode ser percebida sobre o processo composicional, no tocante, por exemplo, a projeções sobre o grau de aceitação da audiência, feitas pelo compositor-compondo?

Não se trata, obviamente, de uma questão de incluir todas as possíveis variantes que interfiram ou podem interferir em qualquer processo composicional. Senão que apenas do reflexo da identificação de dois ramos principais de pesquisa em música, um técnico e outro sociológico, que, quando muito, justapõem-se no âmbito de uma mesma análise, mas que quase nunca se incluem um no outro e se deixam contaminar.

Assim, essas questões são relativas simplesmente ao desconforto causado pela falta de sequer referência a esse universo de possíveis interferências significativas no processo composicional. Em alguma medida, o Quadro da Hibridação é um avanço nesse sentido. A sua apresentação serve, fundamentalmente, como contribuição para outros esforços de abertura de ambos os olhos, técnica e contexto, e não como uma resposta definitiva e ideal para essa falta. É, sobretudo, um horizonte metodológico possível, envolvendo instâncias internas e externas do processo composicional, baseado nas teorias culturais da hibridação.

Outro sinal a ser apontado—à guisa de apresentação de temas em potencial para futuras análises e estudos—tem a ver com a existência polarizada do que Laske (1991) chama de modelos de composição baseados em exemplos e em regras.<sup>99</sup> O trabalho com a hibridação cultural em música, em alguma medida, representa uma despolarização desses caminhos, devido às nuances referencialistas inseridas no processo dialógico entre material cultural (característico) e material pessoal (subjetivo). Essa confusão entre material referencial e autoral, causada pela tomada de um *exemplo* como *regra*,<sup>100</sup> desemboca na suplantação da dicotomia entre superfície e estrutura.

Tendo em vista o seu caráter de cunho restritivo e expansivo, como esse quadro se posiciona, perante o diálogo anteriormente estabelecido entre as interpretações de Reynolds (2002) e Laske (1991), é que é a nossa atual questão.

<sup>99</sup> ‘Example based composition’ e ‘rule based composition.’

<sup>100</sup> Vide procedimento ‘manipulação de superfície,’ no Quadro da Hibridação, e a análise da peça *Rossianas II*, no capítulo 3.

O Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical é, basicamente, um detalhamento do nível do método—ou seja, dos “procedimentos de elaboração” (Reynolds 2002, p. 4)—, guardando relação com os outros níveis do esquema tripartido *material—método—forma*, bem como aos níveis do plano/ideia e o da obra. Como pode ser observado na figura 2.24 (p. 106), esse novo esquema teórico é o resultado de um triplo cruzamento, envolvendo o quadro da hibridação, o esquema de Reynolds e o ciclo de vida da composição de Laske.

Dessa forma, o horizonte metodológico da hibridação cultural para a composição musical é explicado, sob a luz de e sinalizando para uma teoria da composição, como segue:

- A hibridação cultural em música, apesar de guardar relações óbvias com o material e a forma, funciona sendo aplicada dentro do nível do método;
- O funcionamento do Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical é, então, uma espécie de detalhamento do nível do método;
- A ‘rede de atitudes,’ a partir de onde se pode filtrar uma ‘**atitude fundamental**’—no nosso caso, uma ‘atitude fundamental de hibridação’—, mesmo estando dentro do método, guarda uma relação de reciprocidade íntima com o nível do plano/ideia;
- As ‘**estratégias**’ estão no meio termo entre o nível de síntese e o nível de especificação—guardando, dessa forma, uma relação indireta com o nível do material (análise de dados materiais e passos algorítmicos);
- Na interseção entre o nível da especificação e o da implementação, pode-se encontrar a instância dos ‘**procedimentos**’—que, por isso, guarda relação com os últimos passos de decisões locais que concluem a forma (no sentido da obra completa);
- Cercando o nível do método e agindo sobre quaisquer de suas etapas, a partir de dentro e de fora do processo, estão as ‘**forças transversais**’;
- Por fim, a instância dos ‘**processos/designs formativos**,’ cujas escolhas são disparadas pela ‘rede de atitudes,’ tendo como principal atributo, do lado de fora do método, a relação direta com a forma (no sentido do perfil total planejado/desejado);



## 2.4 Quadros Sinópticos

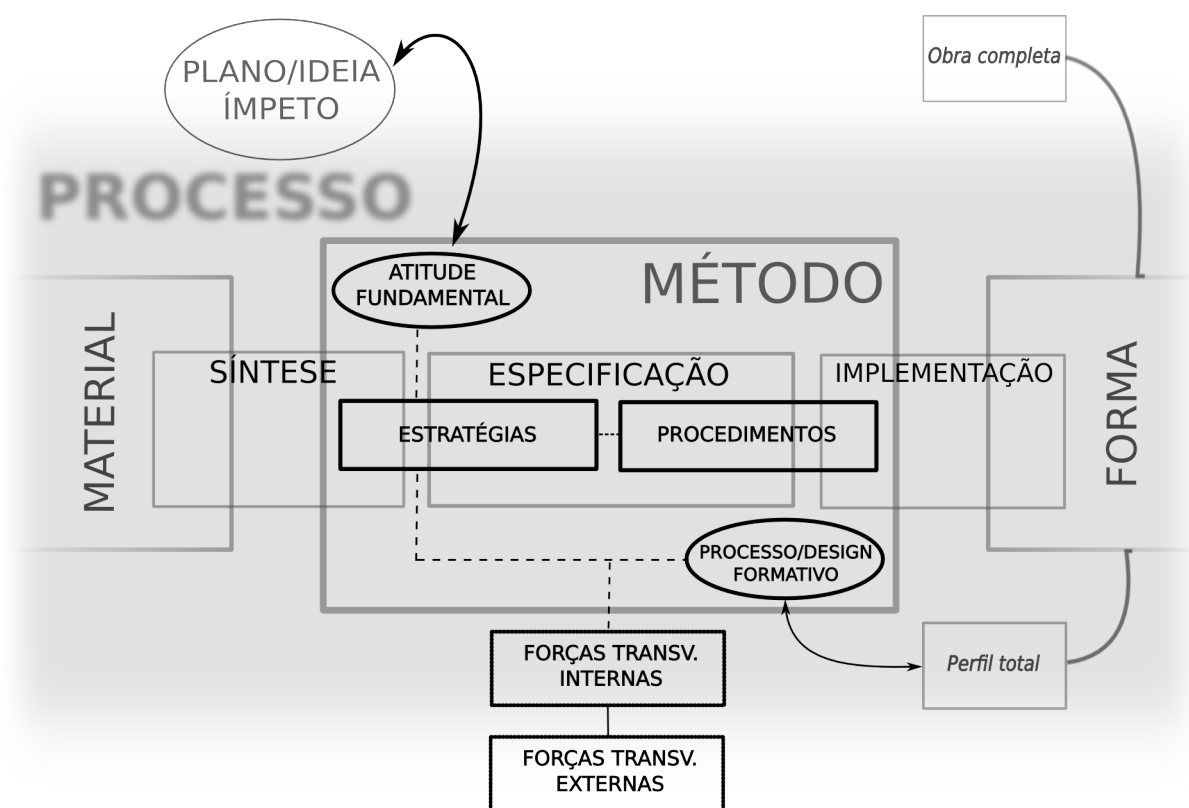


Figura 2.24: Quadro da Híbridação como integrante do nível do método

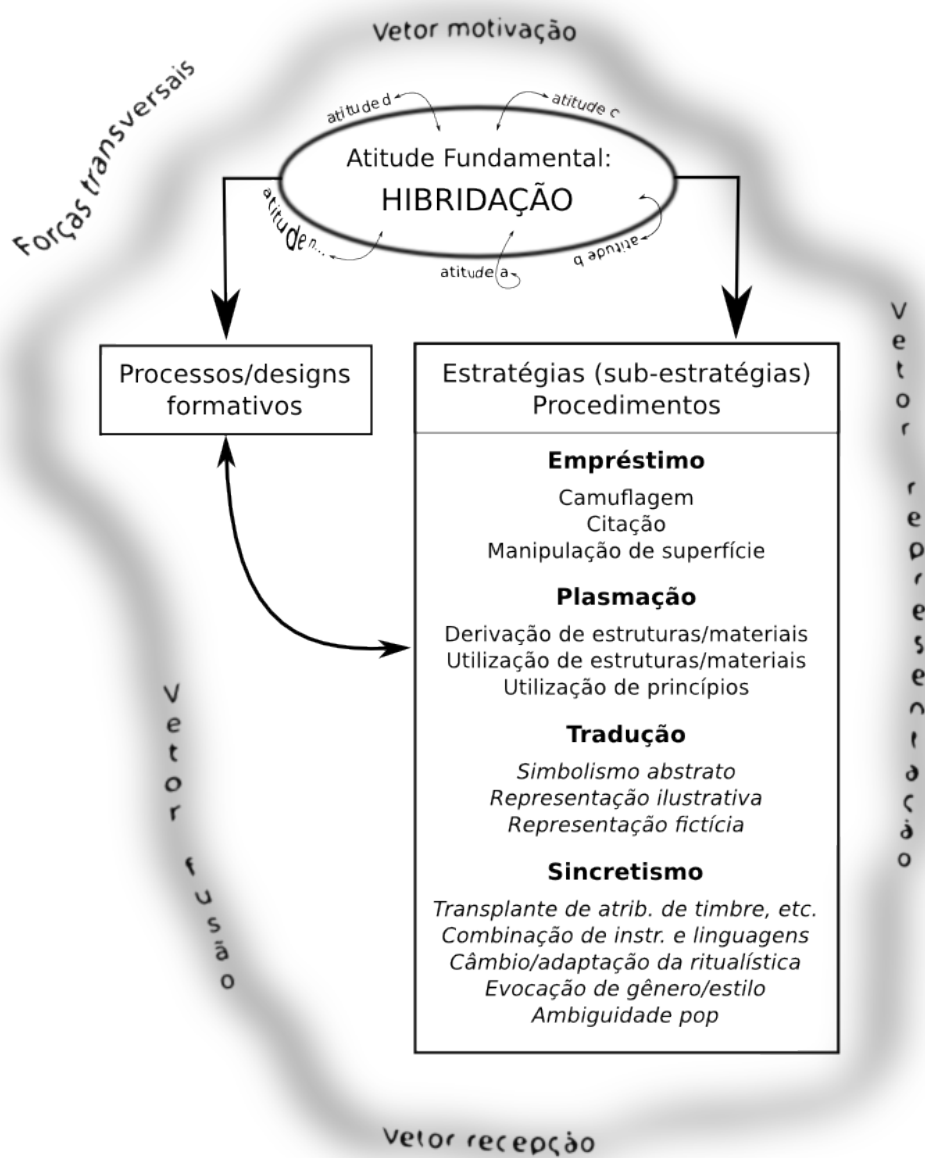


Figura 2.25: Horizonte metodológico: Quadro Tipológico da Hibridação Cultural em Composição Musical; Rede de atitudes (Atitude Fundamental), Processos/designs formativos, Forças transversais, Estratégias (sub-estratégias) e Procedimentos

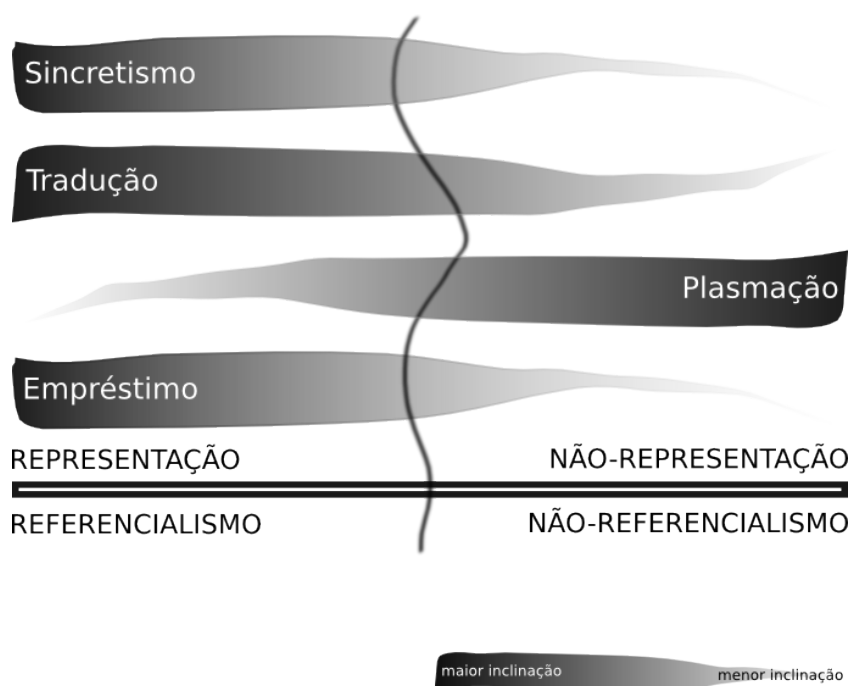


Figura 2.26: Relação das estratégias com o vetor representação

	Justaposição	Superposição	Interpenetração	Síntese
Camuflagem	X	X		
Citação	X			
Manipulação de superfície				X
Derivação			X	X
Utilização de materiais/estruturas	X	X	X	
Utilização de princípios				X

Tabela 2.8: Relação dos procedimentos com o vetor fusão