

A “Babel invertida” da Orquestra Popular de Câmara: projeto estético e processo criativo na Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB)

Paula de Q. C. Zimbres
Unicamp
paulazimbres@gmail.com

Resumo: A Orquestra Popular de Câmara foi um coletivo criado em São Paulo em 1997, por iniciativa de Benjamim Taubkin, com o objetivo estético de promover a confluência entre musicalidades “regionais” e “cosmopolitas”, “tradicionais” e “modernas”, “rurais” e “urbanas” – em suma, entre as polaridades ou “linhas de força” (TRAVASSOS, 2000, p. 7) em torno das quais giram as discussões sobre a identidade na música brasileira. Entendendo tais polaridades, não como categorias fixas, mas como modulações de características dispostas em um contínuo, procuramos neste artigo identificar, a partir da análise do fonograma *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)* (1998), como esse projeto estético de integração “babélica” de musicares se expressa, concretamente, na música da Orquestra, e quais procedimentos e sonoridades são usados, aqui, para evocar esses diferentes “mundos”. Abordando os conceitos da “estética da sonoridade” de Didier Guigue conforme aplicados por Sérgio Molina à música popular, descrevemos a estrutura da *Suíte...* como uma justaposição de “momentos-estado” – seções de harmonia estática movidas pela interação improvisada – e “momentos-processo” – seções predeterminadas, com temas definidos e desenvolvimento harmônico –, representando um entrelaçamento entre a modernidade “tonal” e a tradição “modal”, conforme a distinção proposta por José Miguel Wisnik.

Palavras-chave: Música Popular Instrumental Brasileira (MPIB), Nacionalismo Musical, Estética da Sonoridade, Tonal x Modal.

Orquestra Popular de Câmara’s “Inverted Babel”: Aesthetic Project and Creative Process in Brazilian Popular Instrumental Music

Abstract: Orquestra Popular de Câmara [Popular Chamber Orchestra] was an ensemble created in São Paulo in 1997, by initiative of pianist Benjamim Taubkin, aiming at promoting a confluence of musicalities, conjoining the “regional” and the “cosmopolitan”, the “traditional” and the “modern”, the “rural” and the “urban” – in sum, bridging the polarities around which discourses on identity in Brazilian music tend to revolve. Viewing such polarities not as fixed categories but rather as modulations of traits placed on a continuum, this article intends to identify, through an analysis of the phonogram

Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil) (1998), how the aesthetic project of a “Babelic” integration of musicalities finds concrete expression in the Orchestra’s music, and which procedures and sonorities are used, here, to evoke these different “worlds”. Drawing on the concepts of Didier Guigue’s “aesthetics of sonority” as applied to popular music by Sérgio Molina, we describe the structure of the *Suíte...* as a juxtaposition of “state-moments” – harmonically static sections driven by improvised interaction – and “process-moments” – predetermined sections, with defined themes and harmonic development – in which “tonal” modernity is interwoven with “modal” tradition, according to the distinction proposed by José Miguel Wisnik.

Keywords: Brazilian Popular Instrumental Music, Musical Nationalism, Aesthetics of Sonority, Tonal x Modal.

Introdução

A Orquestra Popular de Câmara foi um coletivo musical criado na cidade de São Paulo em 1997, por iniciativa do pianista Benjamim Taubkin, com o objetivo estético de promover a confluência entre musicalidades “regionais” e “cosmopolitas”, “tradicionais” e “modernas”, “rurais” e “urbanas” – em suma, entre as polaridades ou “linhas de força” (TRAVASSOS, 2000, p. 7) em torno das quais giram as discussões a respeito da identidade na música brasileira pelo menos desde o século XIX. Nos termos do próprio release do grupo, tratava-se de buscar “uma nova sonoridade [...] a partir do encontro do mundo contemporâneo com o tradicional” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a). O grupo foi criado para o evento *Sons de Orquestra*, promovido pelo SESC Pompeia em 1997, participou de diversos festivais no Brasil e no exterior ao longo dos anos seguintes, e lançou dois trabalhos fonográficos: o álbum de estúdio *Orquestra Popular de Câmara* (1998) e *Danças, jogos e canções* (2002), gravado ao vivo no SESC Ipiranga em outubro de 2002 (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a, c2015b). Taubkin relata:

Uma hora me ocorreu e eu pensei: caramba, me deu o maior desejo de fazer uma orquestra com instrumentos brasileiros – bandolim, acordeom, viola caipira, percussão, flauta – misturados ao violoncelo, ao piano, ao saxofone e foi aí que nasceu a orquestra pra fazer esse projeto. Eu tive essa ideia e comecei a pensar nas pessoas. (TAUBKIN apud CIRINO, 2009, p. 89).

Configurou-se, então, uma formação relativamente ampla (da gravação do primeiro álbum participaram 14 músicos, contando os membros “efetivos” da Orquestra e o percussionista Naná Vasconcellos, como convidado especial) que incluiu várias figuras de destaque da cena musical paulistana. De um lado, entre os “instrumentos ligados à cultura urbana, como saxofone, piano, cello e contrabaixo” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a), estavam os multissopristas Teco Cardoso e Mané Silveira; os violoncelistas Dimos Goudarolis e Lui Coimbra; o contrabaixista Sylvio Mazzucca Jr.; e o próprio Taubkin ao piano. O “rural da viola caipira, bandolim, acordeom, zabumba e pífanos” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a) era representado pelo violeiro Paulo Freire, o bandolinista Ronen Altman, o acordeonista Toninho Ferragutti e um naipe de percussões formado por Caíto Marcondes, Zezinho Pitoco e Guello, além da já mencionada participação especial de Naná Vasconcellos. Os pífanos estavam a cargo, também, de Teco Cardoso, e a voz de Mônica Salmaso, usada como instrumento, sem texto, tornou-se característica marcante da sonoridade do grupo.

Assim, o grupo se propunha, já de início, a ativar certas tensões ou dicotomias que são centrais para os processos culturais brasileiros, e que se fazem presentes, de forma muito

particular, no campo da chamada “música popular instrumental brasileira”, ou MPIB (CIRINO, 2009), gênero que, estando “às margens dos processos ritualizantes de construção da identidade nacional” (CIRINO, 2009, p. 25), tende a apresentar, em sua produção sonora, uma imagem de Brasil “não-monolítico, de um Brasil contraditório e plural” (CIRINO, 2009, p. 19): ao justapor sonoridades que carregam consigo associações culturais contrastantes, essa produção não oblitera, mas, pelo contrário, deixa “expostas as arestas da montagem” (CIRINO, 2009, p. 146), as contradições e as fissuras da sociedade brasileira.

O projeto estético da Orquestra Popular de Câmara, portanto, está em consonância com a busca pela identidade através da multiplicidade que informa a MPIB como gênero – mais especificamente a MPIB paulistana, cena sobre a qual se debruça a pesquisa de Cirino. Visto de forma ainda mais ampla, está em consonância com toda uma longa linhagem de pensadores e criadores que vêm refletindo sobre a identidade brasileira e sua expressão nas formas artísticas, inquietação que teve sua cristalização mais pungente, e de ressonâncias mais duradouras, na Semana de Arte Moderna de 1922 e na obra posterior de seus participantes, especialmente na de Mário e Oswald de Andrade.

É em constante diálogo com esse referencial – “a ideia sempre recorrente do Turista Aprendiz do Mário de Andrade” (TAUBKIN apud MATOS, 2020, p. 12) – que Taubkin descreve a motivação para o surgimento da OPC. A decisão de criar uma orquestra onde instrumentos “brasileiros”, comumente associados às musicalidades “regionais” ou de tradição oral (viola caipira, bandolim, acordeom, pífanos, percussões diversas) fossem colocados lado a lado com instrumentos “cosmopolitas”, como o piano, o violoncelo, o saxofone e a flauta transversal (TAUBKIN apud CIRINO, 2009, p. 89-90), surge, segundo ele, do desejo de estabelecer diálogos ou pontes entre diferentes musicalidades. Mas não são apenas as musicalidades “brasileiras” (sejam “rurais” ou “urbanas”, “tradicionais” ou “modernas”) que são postas em diálogo aqui; referências a musicalidades de outras regiões do chamado “Sul global” são parte importante do fazer musical da OPC, bem como da produção posterior de Taubkin e seus companheiros¹.

Ingrid Monson (1996), referenciando Steven Feld (1981, 1984), sugere a relevância de se prestar atenção nas metáforas utilizadas pelos músicos em seu discurso sobre o próprio fazer musical. Em sua pesquisa, ela identifica a importante recorrência da metáfora da

¹ O primeiro álbum da OPC, por exemplo (*Orquestra Popular de Câmara*, 1998), começa com a faixa *Bayaty*, baseada em um tema do compositor azerbaijano Eldar Mansurov que referencia um dos *maqams* da música árabe (TOUMA, 1971), e termina com a *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)*, que representa, como o título indica, um “passeio” por gêneros e ritmos populares brasileiros. As duas “extremidades” do álbum servem, portanto, para delinear o escopo estético pelo qual a OPC pretendia transitar.

“conversa” na fala de músicos de jazz norte-americanos; a mesma metáfora aparece também no discurso dos músicos paulistanos envolvidos na OPC e na cena em que ela está inserida. O piano que conversa, por exemplo, é o título de um documentário, lançado em 2017, que acompanha Taubkin em uma série de viagens e encontros musicais com músicos brasileiros, bolivianos e sul-coreanos², descritas pelo pianista como “aventuras de compreensão” (TAUBKIN in UM CAFÉ LÁ EM CASA, 2020) – tentativas de apreender os procedimentos e critérios estéticos que pautam a prática desses músicos e encontrar pontos de contato com o seu próprio musicar³. Nas palavras do violinista Ricardo Herz, um dos músicos que acompanhou Taubkin nessas viagens, tratava-se de “tentar conversar mesmo falando duas línguas diferentes, e tentar fazer um negócio que seja um terceiro negócio” (HERZ in MMTV, 2017b).

Subentendida na metáfora da conversa, e mais ainda da conversa intercultural, está, obviamente, a metáfora da música como linguagem. Diferentes musicalidades ou sistemas representariam diferentes idiomas, e o desafio consistiria em estabelecer o diálogo não a partir de uma tradução, que acabaria por privilegiar uma das linguagens, mas da procura de um “terceiro negócio” que surgiria processualmente, a partir do ato de musicar juntos, buscando compatibilidades e, ao mesmo tempo, revelando os contrastes entre os gestuais e os universos aurais de cada tradição. É essa a proposta já presente, anos antes de O piano que conversa, na OPC: entendendo que, mais do que timbres, cada instrumento traz consigo um fazer e uma linguagem (relacionados tanto aos referenciais históricos de seus repertórios, origens, contextos de uso etc., quanto à própria materialidade do instrumento, que, pode-se considerar, condiciona ou sugestiona em certa medida o gestual do instrumentista e, conseqüentemente, sua produção sonora⁴), Taubkin concluíra que colocar lado a lado instrumentos associados a cada um dos “polos” formadores da cultura brasileira significaria oportunizar a criação de um “terceiro negócio” a partir da conjunção “babélica” de musicares.

Chegamos, então, a uma terceira metáfora, derivada das duas primeiras, que é central no discurso desses músicos: a música como “Babel invertida”. Teco Cardoso, por exemplo, descreve a proposta da OPC como “[...] uma conversa entre povos distintos, idiomas

² Direção de Marcelo Machado. Ver < <https://revistadecinema.com.br/2017/09/o-piano-que-conversa/>>. Acesso em: 9 nov. 2022.

³ Ver, por exemplo, a fala de Taubkin sobre “O gesto na música coreana”, em UM CAFÉ LÁ EM CASA, 2020. Disponível em: <<https://youtu.be/UjQxJaY2TTg>>. Acesso em: 13 out. 2022.

⁴ Especulando a respeito da flagrante diferença entre os estilos vocais e os instrumentais de cada povo, Bruno Nettl sugere, em *Theory and method in ethnomusicology*, que, pelo menos em parte, isso pode dever-se à própria estrutura dos instrumentos; que tais estilos são provavelmente moldados pelos “tipos de coisas que as mãos humanas podem fazer com um instrumento, os tipos de coisas que o tocar aleatoriamente vai produzir” (NETTL, 1964, p. 208, tradução da autora). A noção de “interface humano-instrumento musical” desenvolvida por John Baily vai ao encontro dessa perspectiva (BAILY, 2006, p. 107).

distintos, mas que podiam, nesta linguagem babélica que é a musical, ocupar o mesmo espaço” (CARDOSO apud MATOS, 2020, p. 8; grifo da autora). Ao definir a linguagem musical como “babélica”, Cardoso se afasta deliberadamente da concepção corrente, mais próxima do senso comum, da música como “linguagem universal”, concepção que pretende obliterar as diferenças em favor de uma suposta comunicação direta entre indivíduos e povos. Ricardo Herz elabora a questão da seguinte forma:

Muitas vezes você vai num show e aí você ouve a frase, “a música é universal”. Mas na verdade, eu não acredito que a música seja universal. Acho que na verdade existem várias linguagens musicais, como existem várias linguagens faladas também. Então, mesmo quando você não entende o coreano, você entende quando eles estão brigando um com o outro, quando eles estão sendo carinhosos um com o outro, quando eles fazem gestos “vem aqui”... Então você consegue captar mais ou menos o que está acontecendo, mas você não entende realmente a língua deles. A gente tem que acabar falando uma língua meio híbrida. [...] então a gente acaba criando uma outra coisa que não é nem música brasileira nem música coreana, é uma coisa que a gente tá criando junto aqui (HERZ in MMTV, 2017b).

Essa concepção da música como “linguagem babélica”, que, como vimos, informa a prática desses músicos profundamente vinculados à cena paulistana de MPIB, representa um importante elo dessa mesma cena com o processo de construção de identidade da própria cidade de São Paulo ao longo do século XX, conforme descrito por Nicolau Sevckenko (1992). É essa relação que pretendemos abordar na seção seguinte.

São Paulo como “Babel invertida”

E começaremos a realizar uma gloriosa inversão do mito de Babel – a tornada dos povos dispersos pela terra ao seio de uma pátria humana, [...] onde [...] surgirão como num encantamento as novas arquiteturas da sociedade futura (NOGUEIRA apud SEVCENKO, 1992, p. 37).

Esses encontros, eles são quase o futuro, sabe? Eles são o futuro possível para a humanidade. Quando as pessoas se encontram mantendo as suas tradições, mas se misturam também. Você não tem medo do outro. Então acho que esse é o projeto humano que me interessa. Trazendo as culturas, trazendo a diversidade. Mesmo no Brasil (TAUBKIN in MMTV, 2017a).

As duas citações acima, distantes quase cem anos⁵, sugerem a continuidade de uma perspectiva utópica, produzida especialmente pela experiência paulistana, focada no potencial dos encontros interculturais como fomentadores de um “projeto humano” de

⁵ A primeira citação foi extraída por Nicolau Sevckenko do artigo “A invasão de um mito”, escrito pelo jornalista J.A. Nogueira e publicado no jornal *O Estado de São Paulo* em 02/04/1920; a segunda, do vídeo *teaser* do documentário *O Piano que Conversa* (Núcleo Contemporâneo/MMTV, 2017).

integração e fraternidade. Embora se trate claramente de uma utopia, como já dito – afinal, integração e fraternidade não têm sido exatamente a tônica da sociedade brasileira ou da paulistana ao longo do último século –, a recorrência dessa temática indica o quanto a busca por soluções para o dilema brasileiro empreendida no início do século vinte continua a reverberar e a informar o discurso e a prática de artistas atuantes no século vinte e um. As constantes menções ao Movimento Modernista nas falas desses artistas são uma evidência desse fato; a compreensão da música como “Babel invertida” é outra, relacionada mais especificamente, como dissemos, aos processos culturais da cidade de São Paulo, cujo crescimento súbito e inaudito nas primeiras décadas do século passado representa um caso exemplar de *throwntogetherness* (MASSEY, 2005, p. 151).

De fato, como narra Nicolau Sevcenko (1992, p. 31), a confluência de imigrantes de todas as partes do Brasil e do mundo que chegavam aos borbotões à São Paulo do início do século vinte gerou um “estranhamento” que “envolvia a própria identidade da cidade” (SEVCENKO, 1992, p. 31):

Afinal, São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem europeia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados (SEVCENKO, 1992, p. 31).

Para resolver esse “enigma” e atribuir sentido à própria experiência, fazia-se necessário encontrar “um eixo de solidez que lhes [desse] base, energias e um repertório capaz de impor sentidos a um meio intoleravelmente inconsistente” (SEVCENKO, 1992, p. 31). Para Sevcenko, o recurso encontrado foi, justamente, a fórmula mítica da “Babel invertida”:

A velha Europa, que divide os homens pelo ódio, lançando-os uns contra os outros, destruindo o alto edifício da civilização, é a velha Babel rediviva. O mundo novo, representado por São Paulo [...] é a nova terra da promessa, onde se vão erguer as torres sólidas das “novas arquiteturas da sociedade futura”, a Babel invertida, a Babel que une e, portanto, leva ao clímax, à consumação da missão mística que a sua antecessora frustrara (SEVCENKO, 1992, p. 38).

Por um lado, “o novo mito vem a calhar [...] porque atribui um sentido – claro e promissor ademais – para os magotes de estranhos, balbuciando suas línguas esdrúxulas, que se acotovelam impacientes por todos os recantos de São Paulo” (SEVCENKO, 1992, p. 37). Por outro, ele condiz com a concepção de “país novo, que ainda não pudera realizar-se mas que atribuía a si mesmo grandes possibilidades de progresso futuro” (CANDIDO, 1989

[1970], p. 140), predominante entre nós, segundo Antônio Candido, até os anos 1930, antes que a consciência agônica do “subdesenvolvimento” assumisse precedência, e com as concepções de “um curioso modernismo parisiense, que ensinava a desprezar a velha Europa moribunda e amar a pujança da América e a ‘magia dos trópicos’” (SEVCENKO, 1992, p. 255). Trata-se de uma formulação baseada em uma “linguagem de reconstrução [...] [que] opõe o ‘velho mundo’ – com todos os estigmas da degenerescência, ‘as velhas opressões, secularmente organizadas’ – contra o ‘novo’, com suas conotações geológicas, miraculosas, divinas, místicas, inexoráveis” (SEVCENKO, 1992, p. 37-38).

Retornando ao projeto estético da OPC, podemos ver, no discurso de seus integrantes, como o mesmo dilema identitário descrito por Sevcenko em relação à São Paulo do início do século vinte – a ausência de tradições sólidas, de um sentido claro de pertencimento, a condição de “não [ser] ainda moderna, mas já não [ter] mais passado” (SEVCENKO, 1992, p. 31); em suma, a impossibilidade de se definir em relação às “polaridades” ou “linhas de força” mencionadas anteriormente – é convertido, por meio do elogio à multiplicidade e à integração babélica de musicares, em um novo senso de identidade cosmopolita, que faz da OPC “um grupo absolutamente Paulistano, pouco provável de ser criado em qualquer outra cidade do país” (CARDOSO apud MATOS, 2020, p. 8):

Se por um lado temos a desvantagem de não sermos berço da maioria dessas estéticas, temos representantes (e bons representantes, migrantes que aqui se instalaram trazendo com muito carinho suas tradições) de todas as regiões do Brasil, assim como também, como fruto de ser o centro imigratório que sempre foi, de boa parte do mundo também. E acredito que temos ainda a sorte de, por não sermos guardiões de nenhuma destas tradições (que têm e devem ter os seus guardiões sim, que protejam sua história em suas localidades) podermos gozar de uma certa latitude estética pouco provável (e muitas vezes até reprovável) em seus sítios de origem. Podemos aqui experimentar, arriscar um pouco mais e sobretudo misturar (CARDOSO apud MATOS, 2020, p. 7-8).

Essa “polimusalidade” dos músicos da MPIB, portanto – assim como a dos jazzistas norte-americanos a que se refere Monson – “não deve ser vista como uma liquidação da identidade cultural mas, pelo contrário, como um importante componente da identidade cultural de um grupo cosmopolita”⁶ (MONSON, 1996, p. 131). Cirino está de acordo quando reforça a centralidade, no panorama estético da MPIB, da figura do músico como “poliglota musical” (CIRINO, 2009, p. 236) capaz de manejar diferentes estilos e ritmos, visando “colocar em relações surpreendentes os elementos musicais de matrizes culturais

⁶ “the polymusicality of many jazz musicians – and by this I extend Mantle Hood's term to mean the ability to play in multiple musical styles – should not be seen as a liquidation of cultural identity but rather as an important component of the cultural identity of a cosmopolitan group”. Todas as traduções são da autora.

diferenciadas" (CIRINO, 2009, p. 25). Para se referir a esse entrelaçamento de musicalidades urdido processualmente no ato de musicar, Cirino usa, como alternativa ao conceito de "hibridismo", a imagem de uma "trança", composta por "fios que vão emergindo e submergindo à medida que a percorremos" (CIRINO, 2009, p. 49). Nas seções seguintes, que abordam em maiores detalhes o fazer musical da Orquestra Popular de Câmara a partir da análise do registro fonográfico da *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)*, as duas imagens – a "Babel invertida" e a "trança" – serão retomadas e se mostrarão relevantes.

A Orquestra Popular de Câmara: projeto estético e processo criativo

Já vimos como o projeto estético da OPC, em consonância com o ideário de uma longa linhagem de pensadores e criadores, parte do desejo de conciliar ou estabelecer pontes entre os polos constituintes da cultura brasileira, ou, nos termos de Elizabeth Travassos (2000, p. 7), as "linhas de força" que tensionam seus processos. Pode ser mais interessante, no entanto, pensar tais linhas de força não como contradições ou oposições dicotômicas mas como dois grandes campos semânticos em relação de paralelismo, dois conjuntos de caracterizações e associações culturais dispostos em um contínuo ao longo do qual cada artista tem a possibilidade de transitar. Teremos, então, de um lado uma "nuvem de palavras" que inclui, entre outros termos, "regional" ou "local", "rural", "tradicional", "oral", "afro", "indígena", "brasileiro", "popular"; e de outro, "universal", "urbano", "moderno" ou "contemporâneo", "escrito", "europeu", "erudito".

Nenhuma dessas qualificações, é certo, pode ser concebida de forma inequívoca ou atribuída integralmente a uma ou outra prática cultural. São todas ambivalentes e carregadas de contradições, idealizações e pressupostos questionáveis; nas palavras de Maria Laura Cavalcanti (2001, p. 1), "foram forjadas por uma tradição de estudos datada [e] não estão dadas na realidade das coisas". Justamente por isso, pensá-las não como conceitos fechados, mas como "*clusters* de noções intimamente relacionadas" (BLUM, 1998, p. 34) pode ajudar a evitar reificações simplistas, reconhecendo, ao mesmo tempo, o quanto sua recorrência no discurso de músicos contemporâneos para descrever sua própria prática pode ser considerada reveladora da importância que determinados conflitos e questões não-resolvidas continuam a ter na cultura brasileira. Stephen Blum sugere a utilidade de

[...] rastrea[r] os usos de cada palavra ou expressão nesse *cluster* – quer dizer, como grupos de termos foram formados, depois reconfigurados, para descrever modelos

contemporâneos de performance e visões contemporâneas sobre o passado em constante transformação⁷ (BLUM, 1998, p. 35).

Transportando essa perspectiva para o nosso objeto, isso significaria tentar compreender: quando esses artistas afirmam querer promover o “encontro do mundo contemporâneo com o tradicional” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, 2015a), o que isso significa? Quais elementos musicais estão em questão? Quais são os procedimentos e sonoridades mobilizados no momento presente visando referenciar esse “passado em constante transformação”?

O *cluster* de termos a que Blum se refere aqui é aquele usado, no contexto europeu moderno, para diferenciar a criação musical “espontânea” ou “no curso da performance” da composição prévia, planejada e estruturada. E de fato, no caso da MPIB, a distinção entre improvisação e composição, espontaneidade e predeterminação, oralidade-auralidade e escritura é a expressão mais concreta, na concepção de seus criadores, das dicotomias ou linhas de força mencionadas acima, entendidas, mais uma vez, não como oposições, mas como um contínuo ao longo do qual cada artista transita. O pianista Nelson Ayres, por exemplo, descreve a questão da seguinte forma. Segundo ele, há “duas abordagens de fazer música” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37): a abordagem da “música erudita”, baseada na separação entre a figura do compositor, que “escreve aquela música com todas aquelas notas do jeito que tem que ser”, e a do intérprete, que procura “ser o mais fiel possível ao que o compositor escreveu”; e a abordagem da “música popular”, onde “o artista é um sujeito que recria uma música [...] e cada vez que ele toca, ele vai recriar aquilo de uma forma diferente. Não existe a obrigatoriedade de tocar sempre do mesmo jeito; muito pelo contrário” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37-38). Essas duas abordagens, no entanto, não são mutuamente excludentes; são “dois polos e no meio você tem todas as variações possíveis” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 38). Voltando a Stephen Blum, “embora alguns dos contrastes sejam escolhas binárias (*ou* este tipo *ou* não), outros envolvem discriminações entre aspectos da performance *mais* ou *menos* improvisados⁸” (BLUM, 1998, p. 28).

Então basicamente é essa a diferença dos dois mundos, sendo que, curiosamente, a música erudita, tal qual a gente conhece, é muito diferente da música tradicional, que seria a erudita de outras culturas, indiana, chinesa, japonesa etc., que também conta com essa perspectiva do intérprete ser ao mesmo tempo criador. Essa separação entre o compositor e o intérprete ocorre exclusivamente na música ocidental, de um pequeno

⁷ “We could learn much about the history of European musical thought by tracing the usage of each word or phrase in this cluster - that is, how groups of terms have been formed, then reconfigured, in order to describe contemporary models of performance and contemporary views of the ever-changing past”.

⁸ “While some of the contrasts are binary choices (*either* this type *or* not), others involve discriminations between *more* or *less* improvised aspects of performance”.

pedaço da Europa, dos últimos 300 anos. É quase uma coisa não muito natural e universal como se imagina, mas ao mesmo tempo algumas das grandes expressões da humanidade foram criadas dessa forma (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37-38).

É possível estabelecer um paralelo entre a visão expressa por Ayres – que contrapõe o mundo “erudito”, focado na “obra” e na separação entre compositor e intérprete, ao “popular”, com sua ênfase na recriação e na autoria compartilhada no momento da performance – e a “outra história das músicas” proposta por José Miguel Wisnik em *O som e o sentido* (1989). Wisnik baseia sua narrativa no contraste, em um arco histórico, entre dois grandes sistemas culturais, valorativos, mitológicos, que trazem dentro de si, como corolário, determinadas ontologias da música: o *modal*, do tempo cíclico, da pulsação constante, da escala recorrente, da música como ritual que revive permanentemente o embate entre som e ruído, cosmos e caos; e o *tonal*, a música das alturas, a música como discurso narrativo, progressivo, feito de tensões e repousos, cujo material básico é o som depurado de ruído, configurando-se como uma “tradição heroica [que se] constitui pela criação de uma linguagem [...] e pela exploração até os seus limites extremos dessa linguagem, no quadro de um grande arco evolutivo que vai do século XV ao fim do século XIX” (WISNIK, 1989, p. 53) – os “últimos 300 anos” em “um pequeno pedaço da Europa” a que se refere Ayres. O improvisado do mundo “modal” ou a escritura do mundo “tonal” – aqui temos mais um par de termos para enriquecer nossas “nuvens de palavras”.

E quanto à OPC – em qual ponto desse contínuo poderíamos situar seu processo criativo? Qual dos polos – a “improvisação” ou a “precomposição” – pode-se dizer que predomina em suas performances? Retornando à formulação de Cirino (2009, p. 49), e conforme pretendo explicitar a partir da análise que se seguirá, o fazer musical da OPC consiste em urdir uma “trança” entre o predeterminado e o espontâneo, entre o fixo e o interativo, entre o “modal” e o “tonal”.

Ao contrário do que se poderia esperar no caso de um grupo tão grande⁹, o processo de criação e ensaio da OPC é descrito por seus próprios membros como “orgânico”, coletivo e interacional. Taubkin relata que “no meu caso, foi sempre muito orgânico... os meus arranjos não eram escritos (escrevo mal, até hoje)” (TAUBKIN apud MATOS, p. 16); Teco Cardoso, por sua vez, afirma que o processo criativo da OPC envolvia tanto “arranjos absolutamente coletivos, donde partíamos de um mínimo de informação, muitas vezes sem ao menos uma partitura de base [...] [quanto] arranjos mais pré estruturados e escritos, mas com espaços

⁹ Embora a escrita tenha, na música popular, um papel diferente daquele que tem na música erudita, conforme a descrição de Ayres, é de praxe pensar que, quanto maior o grupo, maior a necessidade de estruturação prévia por meio de partituras; orquestras e *big bands*, portanto, costumam contar com arranjos escritos de forma bem mais detalhada do que aqueles destinados a grupos menores. A Orquestra Popular de Câmara, nesse sentido, foge à regra.

abertos para a criação coletiva” (CARDOSO apud MATOS, p. 16). De fato, na música popular,

um procedimento usual é o estabelecimento de um laboratório de criação, a situação do “ensaio”, no qual cada instrumentista convocado contribuirá não só com a criação de notas, ritmos, timbres, etc., que podem ser somados a partir do seu instrumento, mas também com sugestões de eventos em diálogo, criação de interlúdios, estabelecimento de polirritmias, etc. Em uma composição de música clássica todas essas responsabilidades ficam circunscritas a um só criador, o compositor. Já a música popular tem como característica o trabalho composicional em equipe, em que cada músico – mesmo aqueles que são correntemente denominados de intérpretes – está treinado necessariamente para criar a sua parte, sendo seu potencial criativo um dos principais atributos a ser levado em conta para que haja um convite para participar dessa “parceria” (MOLINA, 2017, p. 37).

Ao descrever esse processo de elaboração coletiva no momento do ensaio, Molina ilustra a questão da separação entre compositor e intérprete, característica das músicas “eruditas” ou escritas, e a junção dos dois papéis na(s) mesma(s) pessoa(s) pertinente ao universo criativo das músicas populares (e da “música tradicional, que seria a erudita de outras culturas” [AYRES apud CIRINO, 2009, p. 38]). No caso da OPC, seus integrantes ressaltam a centralidade da interação e da criação coletiva tanto nas etapas iniciais do processo criativo – a composição, o arranjo, os ensaios – quanto na performance, seja ao vivo ou em estúdio, momentos tidos como ponto culminante desse processo. Em comunicação pessoal à autora, por e-mail, Taubkin descreveu da seguinte forma o processo de gravação da *Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)*:

[...] gravamos ao vivo – todos menos o Naná, que gravou depois... No estúdio Zabumba [...] em 3 salas diferentes. Ou seja, não nos víamos todos – mas nos escutávamos. Foi de uma tacada só – do começo ao fim. Saí daquela sessão – aonde [sic] gravamos também o Bayati – com uma cópia da sessão [...] E quando fomos mixar – em um super estúdio – não conseguimos chegar no resultado da cópia da sessão do dia da gravação. E optamos por lançar sem mixar... o que raramente acontece. Porque por sermos muitos – e as músicas longas – tocamos de acordo com o volume que ouvíamos de cada instrumento... e estes volumes variavam muito... e ficou muito difícil de reproduzir isto em uma mixagem. Então este dia – que foi o primeiro dia de gravação – foi um tanto mágico. Já nos outros – não conseguimos captar com esta qualidade. E terminamos mixando as outras músicas. Foram 3 dias de gravação – sempre todos tocando juntos (TAUBKIN, 2022, comunicação pessoal).

O relato confirma a impressão que tive desde a primeira vez em que ouvi o álbum: as músicas pareciam consistir em formas “abertas”, indefinidas, e sua estrutura final, conforme registrada no fonograma, parecia ter sido definida no momento da execução, de forma interativa e improvisatória, semelhante ao que poderia acontecer em uma performance ao

vivo. Essa impressão poderia muito bem ser ilusória; diversos recursos de edição e montagem poderiam ter sido usados para simular essa estrutura "interacional", como descreve Fabiano Araújo (2015) a respeito da produção do álbum *Bitches Brew*, de Miles Davis (1969), em cujas faixas "certas interações musicais, que se supõe participar da organização formal do texto musical registrado, transmitem na verdade uma temporalidade artificial em relação à da performance¹⁰" (ARAÚJO, 2015, p. 1).

Sérgio Molina (2017) evoca os conceitos da "estética da sonoridade" de Didier Guigue (2011) para discutir a transformação estética ocasionada, a partir da década de 1960, no campo da música popular cantada pela possibilidade da gravação multipista e da manipulação de sons em estúdio. A partir daí, segundo ele, o processo criativo da música popular deixou de se ater ao que Guigue chama de "nível primário" – o nível da organização das notas, "as modalidades de agenciamento de alturas, intervalos e durações" (GUIGUE, 2011, p. 29), ou, no caso da canção popular, o enlace palavra-melodia (MOLINA, 2017, p. 45) – para se aprofundar no "nível secundário", o das "sonoridades": a "exploração do *som* em detrimento do *tom*" (MOLINA, 2017, p. 43). O foco desse processo passa a ser a construção de formas a partir da justaposição de seções contrastantes em termos de timbres, densidade, intensidade, tessitura, incluindo-se aí a incorporação de ruídos, a diversidade de comportamentos vocais e a exploração de instrumentações pouco usuais. Assim, "a música popular cantada do pós-1967 coloca em questão o próprio conceito de seção, na medida em que os cortes mais contundentes se dão muitas vezes muito mais pelas rupturas na sonoridade do que pelas alterações melódico-harmônicas" (MOLINA, 2017, p. 134). Abordando, então, a tipologia das formas musicais proposta por Karlheinz Stockhausen (2009, p. 58-63) – "formas dramáticas" ou desenvolvimentistas, "formas sequenciais", constituídas por séries de peças curtas de caráter contrastante, e "formas líricas" ou "formas-momento", estabelecidas a partir do contraste entre unidades sonoras adjacentes, onde "o que é mais relevante é o tempo presente" (MOLINA, 2017, p. 149) – Molina argumenta que a música popular resultante desse novo contexto criativo aproximasse, frequentemente, da estruturação em termos de "forma-momento" (MOLINA, 2017, p. 116 em diante).

A música da Orquestra Popular de Câmara, como veremos em maiores detalhes na análise a seguir, pode, igualmente, ser descrita de acordo com os parâmetros da "estética da sonoridade" e da "forma-momento": suas estruturas também são constituídas pela justaposição de momentos marcados por sua constituição sonora, e delimitados por

¹⁰ "... certaines interactions musicales, lesquelles sont censées participer à l'organisation formelle du texte musical enregistré, apportent en effet une temporalité artificielle par rapport à celle de la performance."

transições, abruptas ou graduais, entre configurações com graus variados de “repetição, similaridade e diferença” (GUIGUE, 2011, p. 69). O processo de sua criação, no entanto, difere daquele descrito tanto por Molina quanto por Araújo, que tem a montagem em estúdio como *locus* principal das operações estruturais. De acordo com o relato de Taubkin, a estruturação dessas faixas se deu no momento da *execução* – na sala de gravação, e não na de edição –, com treze músicos tocando simultaneamente e se organizando sonoramente “de acordo com o volume que ouvíamos de cada instrumento”, com a pós-produção reduzida a um mínimo, limitando-se aos *overdubs* de Naná Vasconcellos, e deixando de lado até mesmo a mixagem, etapa normalmente considerada essencial para o acabamento de qualquer fonograma.

A estruturação no momento da execução é condizente com as peculiaridades das músicas instrumentais improvisadas em geral, e da MPIB em particular: autores como Cirino (2009) e Monson (1996) enfatizam o papel da interação gestual entre os músicos, estabelecida a partir do domínio técnico – a “conexão entre o corpo e o instrumento para se criar o fluxo necessário para uma boa improvisação” (CIRINO, 2009, p. 140) – como o fio condutor que organiza uma performance desse tipo, onde

[...] todos os músicos estão constantemente tomando decisões a respeito do que tocar e quando tocar [...] Os músicos são participantes composicionais que podem “dizer” coisas inesperadas ou provocar respostas de outros músicos. A intensificação musical é aberta ao invés de predeterminada e tem caráter altamente interpessoal – estruturalmente muito mais parecida com uma conversa do que com um texto¹¹ (MONSON, 1996, p. 81).

Trata-se, portanto, de “música composta por meio da interação face-a-face¹²” (MONSON, 1996, p. 80), diferindo estrutural e processualmente de um “texto” onde as “múltiplas linhas musicais, instrumentos, contrapontos, texturas e harmonias [são] coordenadas pelo compositor¹³” (MONSON, 1996, p. 81) – ou, no caso da “música de montagem” descrita por Molina e Araújo, pelo produtor ou engenheiro de gravação. Sua entextualização na forma de gravações, portanto, encaixa-se no campo que Thomas Turino classifica como “*high fidelity recordings*” – “sons musicais ouvidos em gravações que [atuam como] índice ou ícone da performance ao vivo¹⁴” (TURINO, 2008, p. 67), em contraste com a “*studio audio art*”, a

¹¹ “[...] all of the musicians are constantly making decisions regarding what to play and when to play it [...]. The musicians are compositional participants who may 'say' unexpected things or elicit responses from other musicians. Musical intensification is open-ended rather than predetermined and highly interpersonal in character - structurally far more similar to a conversation than to a text”

¹² “music composed through face-to-face interaction”.

¹³ “multiple musical lines, instruments, counterpoints, textures, and harmonies [are] coordinated by the composer.”

¹⁴ “musical sounds heard on recordings that index or are iconic of live performance”.

“criação de um objeto de arte que é propositalmente dissociado da performance ao vivo¹⁵” (TURINO, 2008, p. 77) em um campo que preza o “máximo controle e autonomia artística individual¹⁶” (TURINO, 2008, p. 83).

E de fato: quando, em seu relato, Taubkin justifica sua opção por omitir a etapa da mixagem argumentando que ela não seria capaz de reproduzir as relações entre os volumes dos instrumentos conforme estabelecidos no momento da performance em estúdio, ele está afirmando sua adesão a uma estética da autenticidade que entende a gravação, idealmente, como retrato fiel do momento da performance, incluindo o inesperado, a surpresa, a “intensificação musical [...] aberta ao invés de predeterminada” (MONSON, 1996, p. 81) e a contribuição individual de cada um dos músicos participantes para a configuração final do som entextualizado, em detrimento da possibilidade de controlar os detalhes desse texto de forma individual e autônoma.

Na análise que se segue, procuraremos descrever a estruturação do fonograma da “Suíte...” a partir dos conceitos apresentados até aqui.

A Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil): uma trança entre modal e tonal

Somos ainda estrangeiros em nosso próprio país. A ideia é a de ampliar nosso quarto, abrir as janelas e deixar o Brasil entrar. (TAUBKIN, encarte do disco Orquestra Popular de Câmara, 1998).

A citação acima, extraída do texto do encarte do disco *Orquestra Popular de Câmara* (1998), refere-se especificamente à faixa que encerra o álbum: a *Suíte para pular da cama (e ver o Brasil)*. Ao mesmo tempo em que descreve a motivação por trás da formação do próprio grupo e o mote para a criação da faixa em questão, ela revela, de certa forma, o ponto de vista de seu autor: trata-se de um músico paulistano de classe média urbana, que sente dentro de si a inquietação e o desejo de ampliar seus horizontes e “conhecer o Brasil” – a mesma inquietação, aliás, que movia Mário de Andrade, artista pertencente, digamos, ao mesmo grupo demográfico e que, participando da “longa saga do intelectual burguês que se propôs a fazer parte ou tomar partido do povo” (WISNIK, 1977, p. 181), investiu-se profundamente em um “programa de acerto de contas da intelectualidade letrada com a imensa reserva da cultura popular dispersa pelo território do país, a ser recolhida e estudada como referência técnica, estética e ética” (WISNIK, 2022, p. 181). Já mencionamos

¹⁵ “the creation of an art object that is purposefully disassociated from live performance”.

¹⁶ “maximum individual artistic control and autonomy”.

anteriormente como Taubkin revela (em MATOS, 2020, p. 12) identificar-se com o propósito do Mário de Andrade *Turista Aprendiz*¹⁷, e essa identificação aparece claramente aqui, nesta obra que se pretende uma ilustração sonora de uma viagem como as de Mário.

Como o nome indica, trata-se de uma suíte – uma série de “danças brasileiras” –, forma que, no *Ensaio sobre a música brasileira*, Mário sugere como particularmente adequada a seus propósitos (ANDRADE, 2020a [1928], p. 110): ao longo de sua duração, pode-se ouvir elementos melódicos e rítmicos, instrumentações e sonoridades que referenciam gêneros como o baião, o maracatu, os aboios nordestinos, os ponteados de viola, as bandas de pífanos, entre outros. Se retomarmos a tipologia das formas proposta por Stockhausen (2009) e utilizada por Molina (2017, p. 149), as suítes tradicionais constariam normalmente entre as “formas sequenciais”: “nada mais que uma série de peças de caráter seguindo umas às outras como as apresentações de música pop de hoje [...] Como a suíte de dança do barroco, onde tudo começou” (STOCKHAUSEN, 2009, p. 60). Esta suíte, no entanto, constituída, como vimos, a partir dos procedimentos interacionais que são marca das músicas instrumentais improvisadas, resulta em uma estruturação muito mais próxima de uma “forma-momento”, em consonância com a proposta de Molina de sua aplicabilidade às músicas populares pós-1967. Stockhausen descreve da seguinte forma a estruturação em termos de “momentos”:

Quando certas características permanecem constantes por algum tempo – em termos musicais, quando os sons ocupam uma região determinada, um certo registro, ou ficam dentro de uma determinada dinâmica, ou mantêm uma certa velocidade média – então um momento está acontecendo: essas características constantes definem o momento. Pode ser um número limitado de acordes no domínio harmônico, de intervalos entre alturas no domínio melódico, uma limitação de durações na estrutura rítmica ou de timbres na realização instrumental. E quando essas características mudam de súbito, tem início um novo momento. Se mudam muito devagar, o novo momento entra em existência enquanto o momento presente ainda está continuando (STOCKHAUSEN, 2009, p. 64).

Na *Suíte...* da OPC, é possível observar, ao longo de seus 16 minutos e 27 segundos de duração, a alternância de blocos de sonoridades de duração variável que equivalem, grosso modo, aos “movimentos” de uma suíte convencional, mas que não estão separados ou simplesmente dispostos em sequência, como seria de se esperar, e sim enredados em uma “trança” em que momentos atmosféricos, harmonicamente suspensivos ou ambivalentes, preenchidos com diálogos gestuais entre os músicos por sobre uma “cama” percussiva constante, conduzem, por transições graduais ou abruptas, a trechos temáticos de melodias

¹⁷ *O turista aprendiz* (ANDRADE, 2020b) é o título sob o qual foram publicados os diários de viagem de Mário de Andrade, referentes a suas excursões pelo Norte e Nordeste do Brasil em 1927 e 1928.

definidas, harmonias caminhanter, inícios e finais definidos ritmicamente. Segundo Molina, um momento pode se comportar como “uma entidade estática – um *estado* no qual os parâmetros que o compõem não se modificam significativamente” ou como “uma situação que contém um *processo* que se completa no decorrer do próprio momento” (MOLINA, 2017, p. 119; grifos do autor), e é essa “contraposição de *momentos-estado*, com foco nas interações rítmicas e na estaticidade harmônica, e *momentos-processo*, baseados na teleologia dos encaminhamentos melódico-harmônicos” (MOLINA, 2017, p. 120) que define, aqui, o fluxo que conduz a música, gradativamente, de uma seção a outra, de uma paisagem sonora a outra. O Quadro 1, logo abaixo, apresenta um esquema descritivo da estrutura da faixa; a segmentação dos trechos, no entanto, bem como a nomenclatura atribuída a cada um deles, foi estabelecida por mim, como parte do esforço analítico, e não está dada no próprio registro fonográfico, que se apresenta como uma faixa contínua (ver Figura 1).

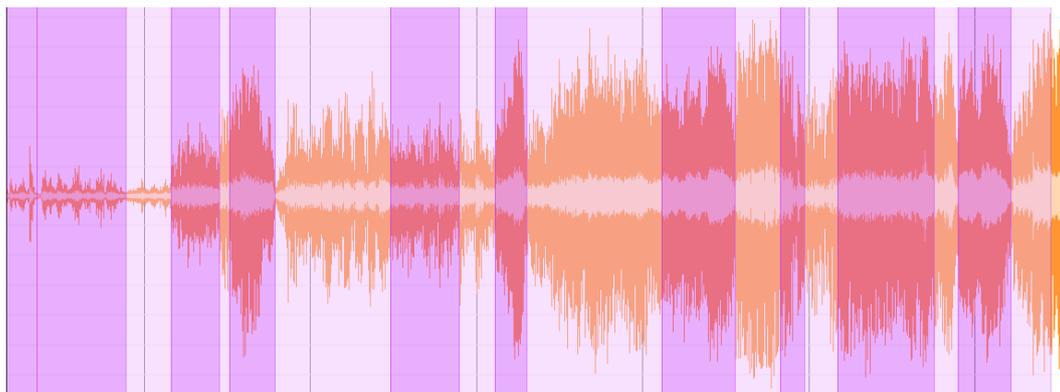
Quadro 1 – Esquema analítico da estruturação da faixa.

	<i>Momentos</i>	<i>Início</i>	<i>“Momento-estado”</i>	<i>“Momento-processo”</i>	<i>Referência/transcrição</i>
1	Prelúdio	00’00’’	X		
2	Aboio	00’56’’	X		Figura 5
3	Maracatu	02’13’’	X		
4	Interlúdio: motivo inicial do Tema 1	02’54’’	X		
5	Maracatu (breve transição)	03’39’’	X		
6	Tema 1	03’46’’		X	Figura 2
7	Ponteado de viola	04’28’’	X		
8	Ponteado com improviso da flauta	06’12’’	X		
9	Novo interlúdio com motivo inicial do Tema 1	07’14’’	X		
10	Tema 1 (parte A) rearmonizado	07’46’’		X	
11	Sanfona (resfolego)	08’15’’	X		Figura 6
12	Tema 2	10’17’’		X	Figura 3
13	Tema 3 (uníssonos)	11’23’’		X	Figura 4
14	Ruídos (Improvisação livre)	12’04’’	X		
15	Pífanos	12’26’’	X		
16	Improviso sobre ostinato modal	12’55’’		X	
17	Motivo do Tema 1 transposto sobre o ostinato modal	14’22’’		X	
18	Recapitulação: Tema 2 com citação do Tema 1 ao final	14’44’’		X	
19	Recapitulação: Tema 1, parte A	15’32’’		X	
20	Convenção final	16’08’’		X	

Fonte: Elaboração da autora.

Alguns dos “momentos” descritos acima – especialmente os que denominei Tema 1, 2 e 3, além da recapitulação (ver Figuras 2, 3 e 4) – são evidentemente compostos e arranjados; os instrumentos melódicos tocam em uníssono ou abrem vozes, a harmonia caminha, algumas vezes em direções pouco previsíveis, os inícios e finais são marcados ritmicamente, com “convenções”. Sua predeterminação e o senso de “caminhar” melódico e harmônico que apresentam são os fatores que permitem sua caracterização como “momentos-processo”; no contínuo entre as “nuvens de palavras” ou “campos semânticos” descritos anteriormente, eles penderiam para o lado da composição, da escritura, do tonal.

Figura 1 - Gráfico de intensidades da faixa “*Suíte pra pular da cama...*” com segmentação analítica das seções.



Fonte: Elaboração da autora.

Figura 2 - Orquestra Popular de Câmara: “*Suíte...*”, Tema 1, 3’46”.

A maracatu

B baião

C

Chords: F#m7, B7, Fm7, Bbm7, G#sus, Gm7, Cm7, Dm7, Gm7, Bm7, Asus.

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 3 - Orquestra Popular de Câmara: "Suíte...", Tema 2, 10'17".

F/A Bm7(b5) E7 Am7(11) Fm6/A \flat

melodia em uníssono - flauta e sanfona
repete 3x com dinâmica e densidade da instrumentação crescentes

9 F/G Dadd9 F6 E \flat 7M

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 4 - Orquestra Popular de Câmara: "Suíte...", Tema 3, 11'23".

Fonte: Elaboração da autora.

Já os trechos caracterizados como "momentos-estado" corresponderiam ao *espontâneo*, *improvisado*, *interativo* ou *modal*. Há uma sustentação harmônica estática, suspensiva, por

vezes ambivalente¹⁸; e há a presença constante e vigorosa da percussão (afinal, são quatro percussionistas no grupo, contando com a participação especial de Naná Vasconcellos), que ora intervém com efeitos timbrísticos, gestos ou comentários, ora mantém firmemente a condução rítmica equivalente ao gênero referenciado no trecho em questão, mas em todos os casos mantém-se como fundo contínuo. Por sobre essa “cama”, criada de forma a referenciar o gênero ou “dança” em que cada momento se baseia, tanto pelos padrões rítmicos quanto pela escolha de instrumentos e pelo contexto escalar/modal, um determinado instrumento, também condizente com o gênero em questão, assume a frente como solista, improvisando e variando a partir de uma célula melódica básica, que tanto pode ter sido predeterminada quanto extemporizada – a mera audição dificilmente permite inferir uma ou outra das hipóteses, ao contrário dos “Temas” já mencionados em que a predeterminação é evidente. Alguns exemplos de motivos desenvolvidos desta forma podem ser observados nas Figuras 5 e 6.

Figura 5 - Orquestra Popular de Câmara: “*Suíte...*”, Motivo inicial do “Aboio”, 00’56”.

Violoncelo

molto rubato

Fonte: Elaboração da autora.

Figura 6 - Orquestra Popular de Câmara: “*Suíte...*”, Motivo inicial de “Sanfona/Resfolego”, 08’15”.

Sanfona

Contrabaixo

9

Acc.

Bass

Gsus

Am7

Fonte: Elaboração da autora.

¹⁸ Alguns exemplos de suspensão ou ambivalência harmônica: no “Prelúdio” (00’00”) o piano pontua o tempo com gestos em idioma quartal, acordes formados por quintas e segundas que fazem uma transição sutil entre o Si bemol menor, que se define logo de início, e sua relativa, Ré bemol maior, tonalidade em que o violoncelo virá cantar seu “aboio” (00’56”); já na transição entre o Tema 1 e o momento seguinte, o “ponteadado de viola” (04’28”), o último acorde do tema, um Asus4 ou G/A, permanece soando e se dissolve gradualmente, conduzindo para o Sol maior da viola em afinção “Rio Abaixo” – é como se a nota Lá do baixo desaparecesse para deixar “nascer” o tom de Sol.

Esses trechos, onde, ao invés de temas predefinidos, há variações sobre motivos breves, criando uma “paisagem sonora”, uma ambiência escalar, rítmica e timbrística que busca remeter a cada gênero ou “dança” – estão abertamente na esfera do modal:

na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas do modo, mais do que motivos acabados que chamam a atenção sobre si. Através das melodias a escala circula, e essa circulação é uma modalidade de ritmo, enquanto figura de recorrência (WISNIK, 1989, p. 79).

A onipresença da percussão, tanto nesses momentos quanto nos “Temas”, é outro ponto de contato importante da música da OPC com as tradições das músicas “modais”, “populares” ou “participativas”, para usar o termo de Thomas Turino (2008, p. 36). Ela serve para reforçar, por um lado, a pulsação elementar, ou “pulsação contínua de valores de tempo mínimos” (PINTO, 2001, p. 239), e por outro, a exploração de timbres (em geral timbres “densos”, que incorporam o ruído de forma a “criar uma aura *buzzy* [zumbida] em torno do som básico do instrumento”¹⁹ (TURINO, 2008, p. 46), já que “as músicas modais são músicas que procuram o som puro sabendo que ele está sempre vivamente permeado de ruído” [WISNIK, 1989, p. 39]), bem como os contrastes dinâmicos e agógicos conduzidos pela interatividade e o uso de vocalizações e onomatopeias como elementos rítmicos (nas intervenções silábicas características de Naná Vasconcellos, por exemplo, ou no coro que imita, em semicolcheias sobre a mesma nota, o resfolego da sanfona, a partir de 9’34”).

[A música modal] é voltada para a pulsação rítmica; nela, as alturas melódicas estão quase sempre a serviço do ritmo, criando pulsações complexas e uma experiência do tempo vivido como descontinuidade contínua, como repetição permanente do diferente. (Por isso mesmo elas apresentam esse caráter recorrente, que nos parece estático, mas é bem mais extático, hipnótico [...]). [...] São basicamente músicas do pulso, do ritmo, da produção de uma outra ordem de duração, subordinada a prioridades rituais. Pois bem: essas músicas não poderiam deixar de ter a presença muito forte das percussões (tambores, guizos, gongos, pandeiros), que são os testemunhos mais próximos, entre todas as famílias de instrumentos, do mundo do ruído. E é também um mundo de timbres: *instrumentos que são vozes e vozes que são instrumentos* (WISNIK, 1989, p. 40; destaque da autora).

Tudo isso, ainda, acontece por cima de um baixo fixo, um bordão, “essa lembrança contínua do chão sobre o qual se dança, o solo firme sob os voos melódicos” (WISNIK, 1989, p. 80), que será deslocado, de maneira ora sutil, ora brusca, apenas nas transições entre os “momentos” e também – o que é importante – nos “Temas” predeterminados, construídos,

¹⁹ “creating a buzzy aura around the instrument's basic sound”.

justamente, a partir da contraposição entre seções modais, de harmonia estática, e seções tonais, onde a harmonia caminha.

A tônica fixa é um princípio muito geral em toda a música pré-tonal: explícita ou implícita, declarada ou não, pode-se aprender a ouvi-la, pois ela está lá, como a terra, a unidade indivisa, a montanha que não se move, o eixo harmônico contínuo, soando através (ou noutra dimensão) do tempo. É a tonalidade que moverá esse eixo, tirando-o do lugar e fazendo do movimento progressivo, da sucessão encadeada de tensões e repousos, o seu movimento (WISNIK, 1989, p. 80).

Em *Music as Social Life: The Politics of Participation* (2008), Thomas Turino faz uma distinção entre as “músicas participativas” – aquelas cujo propósito é incentivar que as pessoas se integrem à performance como executantes – e as “músicas apresentacionais” – aquelas produzidas por um número restrito de pessoas com a intenção de ser assistidas por outras – a partir das características sonoras e dos procedimentos pertinentes a cada uma das práticas. Nas músicas apresentacionais, como a finalidade é gerar e manter o interesse por parte de um público que não está envolvido diretamente na prática, a tônica é a clareza e a variedade: formas fixas; inícios, finais e transições claramente demarcados; timbres e texturas “transparentes”, evidenciando os mínimos detalhes sonoros; e “contrastes planejados de todos os tipos”²⁰ (TURINO, 2008, p. 58). Já nas músicas participativas, onde o foco está na interação e no estabelecimento de laços interpessoais por meio da música, as características mais prezadas são aquelas com o potencial de criar um ambiente sonoro convidativo: formas abertas, sejam formas cíclicas (ostinatos) ou formas relativamente curtas que possam ser repetidas um número indeterminado de vezes de acordo com a dinâmica da coletividade; inícios, fins e transições “feathered”, ou graduais; variação intensiva, ou “variações sutis acrescentadas dentro, ou por cima, do material básico”²¹; “uso de fórmulas específicas dos gêneros e repetição motivica em lugares previsíveis”²²; “afinação ampla”²³ criando texturas e timbres “densos”, com incorporação dos ruídos; e finalmente, a regularidade rítmica que visa gerar “segurança na constância”²⁴ (TURINO, 2008, p. 36-38).

Para Turino, a recorrência desses elementos na música “tradicional” de diversas culturas – mesmo culturas sem nenhuma relação ou semelhança – é reveladora de uma estrutura de valores profunda compartilhada por essas culturas. “Não é surpreendente”, ele escreve,

²⁰ “Planned contrasts of all types”.

²¹ “subtle variations added within, or on top of, the basic musical material”.

²² “use of genre-specific formulas and motivic repetition in predictable places”.

²³ “wide tuning”.

²⁴ “security in constancy”.

que na superfície, a música indígena Shona do Zimbábue, a música Aymara peruana e a contradança do Meio Oeste [norte-americano] não soem nada parecidas. Essas três tradições são geograficamente distantes e não foram diretamente influenciadas por difusão comum. O que é surpreendente é que abaixo da superfície [elas] compartilhem uma variedade de características sonoras, princípios básicos de organização e práticas de performance²⁵ (TURINO, 2008, p. 36).

A música da Orquestra Popular de Câmara, é claro, não é música participativa; não é música tradicional e não está incorporada aos rituais e celebrações que são marca da vida social das culturas populares que ela pretende representar. Trata-se de música apresentacional, música popular instrumental urbana, registrada em gravações comerciais e executada em ambientes como teatros e festivais. No entanto, o que nos interessa aqui é verificar como, ao buscar produzir a imagem sonora de um "Brasil" múltiplo, um Brasil de conciliação que abrange e reúne o "urbano" e o "rural", o "moderno" e o "tradicional", o "erudito" e o "popular", a OPC lança mão justamente dos procedimentos e elementos sonoros que Turino identifica nas culturas tradicionais, que são os mesmos que Wisnik usa para descrever o "mundo modal", e que aparecem aqui, igualmente, como recursos que favorecem a interatividade e a improvisação, em contraste com a escritura e a predeterminação características do "mundo tonal". Ao fazê-lo, o grupo busca, em um gesto consciente, aproximar-se de tais musicares nos termos de suas próprias linguagens, dos gestuais e sonoridades trazidos por seus próprios instrumentos em sua materialidade. O violero Paulo Freire, por exemplo, conta como a OPC foi marcante em sua vida profissional por oferecer um espaço para "usar a viola como viola mesmo [...] esquecer a técnica de violão para entrar no mundo da viola" (FREIRE in TAUBKIN, 2011, p. 102): "Eu já tinha outras experiências de estúdio, de tocar com outras pessoas, mas sempre me direcionavam muito para o que não fosse viola. E para a Orquestra, tudo o que fosse viola era mais valorizado" (FREIRE in TAUBKIN, 2011, p. 106).

É nisso, então, que consiste a "Babel invertida" evocada pela OPC: um entrelaçamento de musicalidades onde "momentos-estado" – aqueles momentos atmosféricos, de harmonia estática, improvisados, interativos, "modais", "regionais", que referenciam as músicas "participativas" –, alternam-se com "momentos-processo" – aqueles compostos de temas predefinidos, harmonias caminhantes, transições marcadas, que referenciam o "tonal", o "urbano" e o "apresentacional". É por meio desse procedimento, dessa "trança", para usar o termo de Cirino (2009, p. 49) que o grupo busca transitar ao longo das "linhas de força"

²⁵ "It is not surprising that on the surface, indigenous Shona music of Zimbabwe, Peruvian Aymara music, and Midwestern contra dance music sound nothing alike. These three traditions are geographically distant and have not been directly influenced by common diffusion. What *is* surprising is that below the surface, these three types of music making share a variety of sound features, basic principles of organization, and performance practices".

(TRAVASSOS, 2000, p. 7) que tensionam a cultura brasileira, criando pontes entre campos de práticas e procurando deslocar ou flexibilizar fronteiras, reconfigurando assim as relações e hierarquias entre sistemas de valores que fundamentam nosso campo musical.

Considerações finais

Por sobre tudo isso, no entanto, paira a questão não-resolvida do protagonismo, da representação do “Outro”, da apropriação cultural – questão, aliás, que não se restringe ao caso da OPC, mas permeia a história da música popular brasileira como um todo. Afinal, adaptada, em maior ou menor grau, aos modelos de produção e distribuição da indústria cultural multinacional e ainda criada, em sua maior parte, por artistas originários da classe média, esse campo é formado, com demasiada frequência, por música afroderivada feita por pessoas não-negras, por musicalidades subalternas expressas por pessoas de origem social dominante, excluindo sistematicamente dos espaços de visibilidade, poder e de potenciais ganhos financeiros os praticantes das “músicas tradicionais” oriundos, de fato, das “comunidades tradicionais” – os mestres e detentores dos “saberes populares” (CARVALHO, 2010). A OPC não está isenta desses questionamentos (Cirino, aliás, traz essa problematização em sua exposição sobre o grupo [2009, p. 90-91]), e este artigo não pretende esgotar o tema ou resolver um problema tão renitente, arraigado nas entranhas da sociedade brasileira, com seu sistema de castas *de facto*, vestígio de sua história escravagista.

Entretanto, mesmo reconhecendo a complexidade ética em torno das tentativas de aproximação entre expressões culturais marcadas pela assimetria de poder e capital simbólico, podemos sugerir que há risco, também, em *não* se tentar tais aproximações. Isso implicaria perpetuar distinções, fronteiras e categorizações, tomá-las como dados ao invés de construções, e cristalizar “o modelo interpretativo ‘de duas camadas’ – cultura popular/folclore *versus* cultura de elite” que, segundo Maria Laura Cavalcanti, “na atualidade das ciências humanas e sociais [...] está unanimemente superado” (2001, p. 4). Implicaria confinar cada indivíduo no universo simbólico de sua origem imediata, e recusar as possibilidades de ampliação de perspectivas proporcionadas pelo exercício da tradução – exercício no qual, como sabemos, muita coisa pode se perder (a própria expressão “*lost in translation*” se perde na tradução), mas sem a qual seriam bem restritos os horizontes de cada um. Para resolver o dilema tradutório, então, convém não abolir a tradução, mas sim, nos termos de Eduardo Viveiros de Castro, evidenciar a “equivocação” inerente a ela: fazer com que seja uma “equivocação controlada”, ao invés de “implícita ou automática (e, portanto, descontrolada)” (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 250).

[...] traduzir é sempre trair, como diz o ditado italiano. Porém, uma boa tradução [...] é uma que trai a língua de destino, e não a língua de origem. Uma boa tradução é uma que permite que os conceitos alienígenas deformem e subvertam a caixa de ferramentas conceitual do tradutor para que o *intentio* da língua original possa ser expresso dentro da língua nova (VIVEIROS DE CASTRO, 2018, p. 250).

Historicamente, na cultura brasileira, as traduções entre linguagens “cultas” e “populares” tenderam a favorecer os termos da primeira, trabalhando a partir da “caixa de ferramentas” da língua de destino. José Maria Neves, por exemplo, critica os compositores eruditos da primeira fase da escola nacionalista brasileira por se restringirem a “um trabalho composicional caracterizado pelo emprego de temas (quase sempre melódicos) da música popular, que eram tratados segundo métodos harmônicos e polifônicos europeus” (NEVES, 2008, p. 32). O resultado, segundo ele, era que “esse material de base sempre se deformava, uma vez que os esquemas estruturais eram mais importantes do que ele” (NEVES, 2008, p. 32). Além disso, “pouco se pensou na existência real de conjuntos instrumentais frequentes na música popular brasileira” (NEVES, 2008, p. 125); utilizando preferencialmente as formações instrumentais de origem europeia (sejam orquestrais ou de câmara),

o compositor se esquece de que os recursos materiais de realização musical são sempre primordiais e que eles condicionam, em muitos casos, a construção da obra, o que vale dizer que a exploração tímbrica inspirada no instrumental popular poderia ser de tanta ou mais valia para os compositores nacionalistas do que o emprego da temática melódica (NEVES, 2008, p. 125).

Nesse sentido, a produção da OPC, como esforço de tradução e realinhamento entre campos culturais distintos, visa superar uma dupla barreira de compreensão: tanto no âmbito dos “esquemas estruturais”, com a adoção de formas abertas conduzidas processualmente pela interação no momento da performance, quanto na esfera dos “recursos materiais”, com a adoção de instrumentos “populares” ou “regionais” com suas técnicas e linguagens, o que se pretende aqui, nos termos de Viveiros de Castro, é uma tradução capaz de subverter a “caixa de ferramentas conceitual” do tradutor – o músico urbano, cosmopolita, de classe média, que, como o *Turista Aprendiz* Mário de Andrade, está investido em uma “aliança de classes” (WISNIK, 2022, p. 183) que renitentemente não se consoma, mas que (esperança vã, talvez) pode estar cada vez mais perto a cada pequeno avanço.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Flávia Camargo Toni (org.). São Paulo: Edusp, 2020a.
- _____. *O turista aprendiz*. Belo Horizonte: Garnier, 2020b.
- ARAÚJO, Fabiano. “Remarques sur l’expérience esthétique interactionnelle chez Miles Davis en 1969: le projet de ‘Bitches Brew’ et les concerts avec le 3e Quintette”. *Epistrophy - Jazz et Modernité / Jazz and Modernity*. 01, 2015. Disponível em: <<https://epistrophy.citizenjazz.com/remarques-sur-l-experience.html>> Acesso em 24 set. 2021.
- BAILY, John. John Blacking and the ‘Human/Musical Instrument Interface’: two plucked lutes from Afghanistan. In S. Reily (org.). *The Musical Human: rethinking John Blacking’s Ethnomusicology in the Twenty-First Century* pp. 107-23. Aldershot: Ashgate, 2006.
- BLUM, Stephen. “Recognizing Improvisation”. In: NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In The Course of Performance: Studies in the world of musical improvisation*. Chicago: University of Chicago Press, 1998.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura e subdesenvolvimento”. In: *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- CARVALHO, José Jorge de. “‘Espetacularização’ e ‘canibalização’ das culturas populares na América Latina”. *Revista ANTHROPOLÓGICAS*, ano 14, vol.21 (1): 39-76, 2010.
- CASA DE CULTURA DO PARQUE. *Visita a Benjamin Taubkin*. YouTube, 14 mar. 2021. 1 vídeo (29min02s). Disponível em: <<https://youtu.be/qnjUKrfnJT4>>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- CAVALCANTI, Maria Laura. “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”. *Revista Tempo Brasileiro: Patrimônio Imaterial*. Org. Londres, Cecília. Out-Dez, n. 147. pp. 69-78. Rio de Janeiro: Ed. Tempo Brasileiro, 2001.
- CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.
- FELD, Steven. “‘Flow Like a Waterfall’: The Metaphors of Kaluli Music Theory.” *Yearbook for Traditional Music*, 13: 22-47, 1981.
- _____. “Communication, Music and Speech About Music”. *Yearbook for Traditional Music*, 16: 1-18, 1984.
- GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade: A herança de Debussy na música para piano do século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- MASSEY, Doreen. *For Space*. London: SAGE Publications, 2005.
- MATOS, Amanda Pedrosa de. “‘Abrir as janelas e deixar o Brasil entrar’: o regional e o universal nos álbuns *Orquestra popular de câmara* e *Danças, jogos e canções*.”. *Música Popular em Revista*, Campinas, v. 7, n. 1, 2020.
- MMTV. *Teaser: O piano que conversa*. YouTube, 18 jul. 2017a. 1 vídeo (4min38s). Disponível em: <<https://youtu.be/RHPSBBC3UU8>>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- _____. Algumas palavras de “O piano que conversa”, com Ari Colares e Ricardo Herz. YouTube, 18 jul. 2017b. 1 vídeo (2min45s). Disponível em: <<https://youtu.be/nQ4bwsrWYY>>. Acesso em: 2 fev. 2022.
- MOLINA, Sérgio. *Música de montagem: A composição de música popular no pós-1967*. São Paulo: É Realizações, 2017.
- MONSON, Ingrid. *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- NETTL, Bruno. *Theory and method in ethnomusicology*. New York: Schirmer/Macmillan, 1964.

- NEVES, José Maria. *Música contemporânea brasileira*. 2ª edição revista e ampliada por Salomea Gandelman. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2008.
- NÚCLEO CONTEMPORÂNEO. *Orquestra Popular de Câmara*, c2015a. Disponível em: <<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/produto/orquestra-popular-de-camara/>>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- _____. *Danças, jogos e canções – Orquestra Popular de Câmara*, c2015b. Disponível em: <<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/produto/dancas-jogos-e-cancoes/>>. Acesso em: 22 nov. 2022.
- ORQUESTRA Popular de Câmara. *Orquestra Popular de Câmara*. São Paulo: Núcleo Contemporâneo, 1998. CD.
- PIANO que conversa, O. Direção: Marcelo Machado. Brasil: Núcleo Contemporâneo/MMTV, 2017. DVD.
- PINTO, Tiago. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". *Revista de Antropologia*, São Paulo (USP), v. 44 n. 1, 2001.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole*: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- STOCKHAUSEN, Karlheinz; MACONIE, Robin. *Sobre a música*: Palestras e entrevistas compiladas por Robin Maconie. São Paulo: Madras, 2009.
- TAUBKIN, Benjamim. *Viver de música*: diálogos com artistas brasileiros. São Paulo: Bei Comunicação, 2011.
- TOUMA, Habib Hassan. "The Maqam Phenomenon: An Improvisation Technique in the Music of the Middle East". *Ethnomusicology*, Vol. 15, No. 1, pp. 38-48. Jan. 1971. Disponível em: <<http://www.jstor.com/stable/850386>>. Acesso em: 9 nov. 2022.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.
- UM CAFÉ LÁ EM CASA. "*O gesto na música coreana*" com Benjamim Taubkin. Pequenas histórias. YouTube, 3 mar. 2020. 1 vídeo (3min23s). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UjQxJaY2TTg>>. Acesso em: 7 nov. 2022.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "A Antropologia Perspectivista e o método da equivocação controlada". Tradução de Marcelo Giacomazzi Camargo e Rodrigo Amaro. *Aceno – Revista de Antropologia do Centro-Oeste*, 5 (10): 247-264, agosto a dezembro de 2018.
- WISNIK, José Miguel. *O Coro dos Contrários: a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.
- _____. *O som e o sentido*: Uma outra história das músicas. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. "A república musical modernista". In: *Modernismos 1922-2022*, Gênese Andrade (org.). São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

