ANDRÉ FRANZONI ALEXANDRE

YANOMANI, DE MARLOS NOBRE:

Um Drama Indígena na Sala de Concerto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, na sub-área Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini

FLORIANÓPOLIS

A366y Alexandre, André Franzoni

Yanomani de Marlos Nobre: um drama indígena na sala de concerto / André Franzoni Alexandre. - 2017.

104 p. il.; 29 cm

Orientador: Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini Bibliografia: p. 78-80

Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2017.

1. Música. 2. Violão e Guitarras. I. Irlandini, Luigi Antonio Monteiro Lobato. II. Universidade do Estado de Santa Catarina. Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

CDD: 780 - 20.ed.

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UDESC



Agradecimentos

Agradeço a Marlos Nobre, Carlos Besen e Luigi Irlandini, pela generosidade.

Aos meus pais e esposa, pela minha vida e a de meu filho.

Ao Candomblé e a Jurema Sagrada.

ANDRÉ FRANZONI ALEXANDRE

YANOMANI, DE MARLOS NOBRE:

Um Drama Indígena na Sala de Concerto

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Artes, da Universidade do Estado de Santa Catarina - Udesc, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música, na sub-área Musicologia/Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Luigi Antonio Monteiro Lobato Irlandini Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Membro: Prof. Dr. Maria Bernadete Castelan Póvoas Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) Membro: Prof. Dr. Pauxy Gentil Nunes Filho

Universidade Federal do Rio de janeiro (UFRJ)

Banca Examinadora:

RESUMO

Este trabalho trata de *Yanomani*, opus 47 de Marlos Nobre, obra composta em 1980, para tenor solo, violão solo e coro a quatro vozes. Entre os direcionamentos do trabalho, questiono a relação de Nobre com os Yanomami e a forma como a obra retrata o ritual fúnebre desse povo fazendo uso de uma linguagem erudita contemporânea. Em seu corpo, esta dissertação mantém o seu foco principal na análise da estrutura da obra, da parte vocal e do instrumento solista. Como parte integrante do trabalho, possui uma breve biografia do autor, informações sobre o povo Yanomami e alguns comentários sobre três gravações da obra com ênfase na versão gravada pelo Coral da UDESC em 1984, sob a regência do então maestro Carlos Besen. Em anexo, o presente trabalho ainda oferece duas entrevistas: com Marlos Nobre e Carlos Besen.

Palavras-chave: Yanomani. Análise. Tenor. Violão. Coro.

ABSTRACT

This work treat of *Yanomani*, opus 47 of Marlos Nobre, a work composed in 1980, for solo tenor, solo guitar and choir. Among the directives of the work, I question the relation of Noble with the Yanomami and how the work portrays the funeral ritual of this people using a contemporary erudite language. In his body, this dissertation maintains its focus in the analysis of the structure of the work, the vocal part and the solo instrument. As an integral part of the dissertation, it has a brief biography of the author, information about the Yanomami people and some comments on three recordings of the work with emphasis on the version recorded by the Choir of UDESC in 1984 under the direction of Carlos Besen. In the annex, the present work still offers two interviews: with Marlos Nobre and Carlos Besen.

Keywords: Yanomani. Analysis. Tenor. Guitar. Choir.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Diferentes afinações usadas no violão	43
Tabela 2 – Clusters de Yanomani	56
Tabela 3 – Uso dos Clusters sobrepostos 1	56
Tabela 4 – Uso dos Clusters sobrepostos 2	57
Tabela 5 – Série dodecafônica suas Variações em Yanomani	80

TABELA DE EXEMPLOS

Ex. 1 - c. 12 de <i>Yanomani</i>	43
Ex. 2 - c. 78 de <i>Yanomani</i>	14
Ex. 3 - c. 1 de <i>Yanomani</i>	14
Ex. 4 - c. 127 de <i>Yanomani</i>	45
Ex. 5 - c. 65 de <i>Yanomani</i>	45
Ex. 6 - c. 225 de <i>Yanomani</i>	45
Ex. 7 - c. 128 de <i>Yanomani</i>	46
Ex. 8 - c. 129 de <i>Yanomani</i>	46
Ex. 9 - c. 180 de <i>Yanomani</i>	46
Ex. 10 - c. 1 ao 8 de <i>Yanomani</i>	50
Ex. 11 - c. 12 ao 15 de <i>Yanomani</i>	52
Ex. 12 - c. 28 ao 32 de <i>Yanomani</i>	52
Ex. 13 - c. 36 ao 41 de <i>Yanomani</i>	52
Ex. 14 - c. 85 ao 87 de <i>Yanomani</i>	53
Ex. 15 - c. 246 ao 249 de <i>Yanomani</i>	53
Ex. 16 - Clusters de Yanomani	56
Ex. 17 - c. 78 e 79 de <i>Yanomani</i>	57
Ex. 18 - c. 80 e 81 de <i>Yanomani</i>	58
Ex. 19 - c. 23 ao 27 de <i>Yanomani</i>	59
Ex. 20 - c. 34 e 35 de <i>Yanomani</i>	59
Ex. 21 - c. 58 e 59 de <i>Yanomani</i>	60
Ex. 22 - c. 243 ao 245 de <i>Yanomani</i>	50
Ex. 23 - c. 42 ao 44 de <i>Yanomani</i>	51
Ex. 24 - c. 190 ao 193 de <i>Yanomani</i>	52
Ex. 25 - c. 126 ao 129 de <i>Yanomani</i>	6 7
Ex. 26 - c. 33 ao 35 de <i>Yanomani</i>	58
Ex. 27 - c. 85 ao 87 de <i>Yanomani</i>	70
Ex. 28 - c. 100 ao 103 de <i>Yanomani</i>	71
Ex. 29 - c. 91 e 92 de <i>Yanomani</i>	71
Ex. 30 - c. 163 e 164 de <i>Yanomani</i>	71

Ex. 31 - c. 258 ao 261 de <i>Yanomani</i>	72
Ex. 32 - c. 60 e 61 de <i>Yanomani</i>	73
Ex. 33 - c. 66 ao 68 de <i>Yanomani</i>	75
Ex. 34 - c. 71 e 71 de <i>Yanomani</i>	75
Ex. 35 - c. 80 e 81 de <i>Yanomani</i>	76
Ex. 36 - c. 112 ao 115 de <i>Yanomani</i>	77
Ex. 37 - c. 136 ao140 de <i>Yanomani</i>	77
Ex. 38 - c. 104 ao 107 de <i>Yanomani</i>	78
Ex. 39 - c. 121 ao 125 de <i>Yanomani</i>	78
Ex. 40 - c. 130 ao 135 de <i>Yanomani</i>	78
Ex. 41 - c. 191 ao 197 (linha do baixo) de <i>Yanomani</i>	79
Ex. 42 - c. 203 ao 207 (linha do baixo) de <i>Yanomani</i>	79
Ex. 43 - c. 208 ao 211 (linha do baixo) de <i>Yanomani</i>	80
Ex. 44 - c. 211 ao 218 (linha do baixo) de <i>Yanomani</i>	80

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Afinação Natural do Violão	43
Figura 2 – A Forma de Yanomani	65
Figura 3 – Capa disco do Coral da UDESC de 1985	83
Figura 4 – Contracapa do disco do Coral da UDESC de 1985	84
Figura 5 – Forma de Yanomani	90

Sumário

1 INTRODUÇÃO	21
1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	23
2 SOBRE MARLOS NOBRE	25
2.1 FASES DO COMPOSITOR SEGUNDO SUA PRÓPRIA PERSPECTIVA	28
3 SOBRE YANOMANI, OPUS 47 DE MARLOS NOBRE	33
3.1 OS YANOMAMI	34
3.2 A TEMÁTICA INDÍGENA EM MARLOS NOBRE	36
3.3 UKRINMAKRINKRIN, OPUS 17 (1964) E YANOMANI, OPUS 47 (1980)	37
4 VIOLÃO E VOZES EM <i>YANOMANI</i> DE MARLOS NOBRE	41
4.1 O VIOLÃO EXPANDIDO DE <i>YANOMANI</i>	41
4.2 O PAPEL DO TENOR SOLO	48
4.3 O CORO COMO ELEMENTO CENTRAL DA OBRA	54
4.4 O JOGO VOCAL INSTRUMENTAL EM YANOMANI	62
5 ANÁLISE DE YANOMANI, OPUS 47 (1980) DE MARLOS NOBRE	65
5.1 A FORMA E A SEÇÃO E	65
5.2 INTRODUÇÃO (C. 1-42)	67
5.3 SEÇÃO A (C. 43-58), A' (C. 86-103), A" (C. 152-170) E A" (C. 233-261)	69
5.4 SEÇÃO B E B' (C. 59-66 E C. 223-232)	73
5.5 SEÇÃO X (C. 67-76)	74
5.6 SEÇÃO C E C' (C. 77-85 E C. 170-179)	76
5.7 SEÇÃO D E D' (C. 104-125 E C. 130-151)	77
5.8 SEÇÃO Y (C. 180-222)	79
6 UM DRAMA INDÍGENA NA SALA DE CONCERTO	83
7 CONSIDERAÇÕES FINAIS	89
REFERÊNCIAS	
ANEXOS	97
ENTREVISTA DE MARLOS NOBRE CONCEDIDA AO AUTOR	99
ENTREVISTA DE CARLOS LUCAS BESEN CONCEDIDA AO AUTOR	115

1 INTRODUÇÃO

Marco (2006) nos recorda que Nobre foi desde o princípio de sua carreira comparado a Villa-Lobos e proclamado seu sucessor. Para José Maria Neves (2008, p. 285), Marlos Nobre "foi, durante muito tempo, o compositor brasileiro de maior projeção nacional e internacional." De acordo com Vasco Mariz (2000, p. 409), Nobre é um dos "compositores da geração dos anos 40 que se destacaram bastante aqui e no exterior..."

Essas citações, por si só, justificariam uma pesquisa a respeito de Nobre, mas entendo que uma dissertação deve revelar algo do pesquisador, os seus gostos e a sua trajetória. Na busca por um tema para minha pesquisa, considerei várias questões pessoais: minha formação, interesses, ambições e procurei algo que se relacionasse com tudo isso. Em 1999, conclui o Curso de Licenciatura em Educação Artística — Habilitação Música e, em 2013, conclui o Bacharelado em Violão e uma Especialização em Regência Coral. Na minha atuação profissional, sempre esteve presente a regência coral e a performance como violonista e tenor solista. Em *Yanomani*, encontrei uma relação com todas essas coisas, por se tratar de uma peça para violão, solo de tenor e coro. Além disso, a música pertence a um compositor a quem eu poderia ter acesso e brasileiro que, para mim, também era um ponto importante.

Este trabalho está centrado na análise de *Yanomani*, opus 47, de Marlos Nobre, além das ferramentas de análise, utilizarei entrevistas estruturadas com o intérprete: Carlos Lucas Besen, maestro e professor aposentado da UDESC, que regeu a obra na sua estreia nacional em 1984, reapresentou em 1985 e gravou no mesmo ano, e com o próprio compositor. Também abordarei a relação de Marlos Nobre com o povo Yanomami, bem como aspectos culturais e sociais desse povo que possam contribuir, de alguma maneira, para uma maior compreensão da obra.

Analisarei os aspectos formais da obra, seguindo com o enfoque da teoria pós-tonal para a organização de alturas. Também serão abordadas, na análise, as questões ligadas à linguagem composicional de Nobre, às técnicas envolvidas, à escrita, à textura e aos efeitos empregados na obra, principalmente no que se refere à expansão da técnica do coro e do violão.

A análise musical, sob meu ponto de vista, é um importante exercício criativo. Quando tomamos contato com uma obra, ela envia-nos impressões que são captadas pelos nossos sentidos e interpretadas, o que significa que estamos sempre interpretando... No caso da música escrita, faz-se necessário, pelo menos, um intérprete para que ela exista. Ele, em contato com a partitura, interpretará os símbolos, materializando a obra através do tempo, ligando aquela música a ele.

O analista em contato com a partitura também pode interpretá-la a um nível mental, buscando o nexo das relações existentes na obra, interiorizando-a e podendo revelar a experiência vivida; assim como o instrumentista decodifica os sinais da partitura na ação musical, o escritor, que pode ser o mesmo artista, decodifica o processo musical em palavras. A análise musical é uma experiência estética, tão válida como o ato da performance, pois se, por um lado, não materializa a obra, por outro, expõe-na através de um outro meio de expressão.

A utilização da análise como uma perspectiva de interpretação musical é um outro aspecto a ser considerado. Para explicar esta ideia, cito as palavras de Gerling (1990, p. 14):

"...Como pode o executante adquirir o conhecimento necessário para que a execução possa, ao mesmo tempo, respeitar fielmente as intenções do compositor e criar uma interpretação pessoal da maior integridade e valor artístico? A análise é uma ferramenta útil para atingir este objetivo e quanto mais rigorosa, mais rica e penetrante será a interpretação..."

Ainda dentro do mesmo contexto, Bernardete Póvoas (1996, p. 37) completa o que foi expresso. Ela afirma que a análise

"...tem por meta o conhecimento das estruturas objetivando a busca de soluções para as questões técnico musicais, a seleção e a priorização dos eventos musicais na execução de uma peça. A análise prevê tanto o entendimento do conteúdo intrínseco-contextual da obra, como também da variedade textural, tímbrica e das articulações inerentes aos códigos, todos aspectos que influem diretamente no âmbito da expressividade."

A análise musical deve ser uma ferramenta a colaborar na apreciação e na execução musical, mas uma ferramenta que proporcione também prazer estético, ela aumenta a capacidade de apreciação dos eventos musicais, porque permite-nos uma abstração mental da obra.

Na análise de *Yanomani*, espero proporcionar um encontro aprofundado com a obra e demonstrar principalmente a relação entre o conteúdo musical, o estilo composicional, o contexto histórico e o discurso político social da obra.

Por fim, dois direcionamentos para as questões norteiam esta pesquisa: o primeiro deles é a relação de Marlos Nobre com os Yanomamis.

"Depois de quase cinco séculos, à taxa média de trinta mortes por dia, as nações indígenas no Brasil, instaladas nas terras à beira dos rios Orinoco e Amazonas foram praticamente devastadas pelos homens brancos: a partir de uma população de seis milhões de pessoas que viviam ali quando os invasores europeus chegaram, restam apenas duas centenas de milhares." (NOBRE, 1980, p. ii)

Sabe-se que o trabalho de Nobre foi escrito em honra ao povo Yanomami (Nobre, 1980, p.ii). Teria ele tido engajamentos políticas ou apenas se sensibilizado momentaneamente com a questão? Até que ponto ele pretendia se envolver? Qual era o seu objetivo? Essas questões serão abordadas através de leituras sobre o povo Yanomami e entrevista com o autor.

O segundo direcionamento se refere a estrutura da obra e deverá ser respondido pela análise. De que maneira a forma musical trabalha com a narrativa para representar este evento fúnebre? Qual o papel do violão, do coro e do solista nesta narrativa? Como as técnicas empregadas contribuem para atingir esse objetivo? O uso de uma escrita não convencional é relevante neste processo?

1.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A respeito da biografia de Nobre e de sua obra, destaco duas referências importantes para o meu estudo, que me forneceram muitos dados e uma compreensão geral do compositor. O primeiro deles é o trabalho de Tomás Marco: *Marlos Nobre – El sonido del realismo mágico* (2006). Esse livro contextualiza Nobre historicamente, traz uma pequena biografia, trata de sua obra, dividindo-a por instrumentação, música para balé e cinema, elabora algumas considerações sobre a linguagem e pensamento do compositor, o olhar da crítica, o catálogo de obras, a discografia, as referências dos escritos de Nobre e a bibliografia. O Segundo é uma tese de doutorado: *The language of Marlos Nobre – Through His Orchestral Works*, de Ilka Vasconcelos Araújo (2007). Esse material traz uma biografia um pouco mais detalhada que o livro, abordada por dois aspectos a vida pessoal e profissional, além disso, analisa quatro obras orquestrais de sua chamada 3ª fase: *Biosfera*, Op. 35 (1970), *Mosaico*, Op. 36 (1970), *In Memoriam*, Op. 39 (1973/76), e *Convergências*, Op. 28 (1968/1977); duas da 4ª fase: *Concerto II para cordas*, Op. 53 (1981) e *Abertura Festiva*, Opus 56bis (1982); e duas da 5ª fase: *Saga Marista: Passacaglia para Orquestra*, Op. 84 (1997) e *Kabbalah*, Op. 96 (2004). A tese de Araújo ainda oferece um catálogo por ordem de instrumentação.

Escolhi ter esses dois trabalhos como referência, porque são dois trabalhos relativamente recentes, os mais atuais que encontrei, com riqueza de informação e sobre os quais o compositor demonstrou total conhecimento e aprovação.

Sobre a questão Yanomami, recorri a três textos também recentes: o primeiro deles sobre *El Endocanibalismo em los Rituales de Pueblo Yanomano* (GERVÁS, 2015), que trata do rito fúnebre Yanomami e a prática do endocanibalismo, ingestão de carne ou substâncias extraídas de indivíduo falecido da própria comunidade com um objetivo ritual. O segundo texto é *A*

Queda do Céu – Palavras de um xamã Yanomami (KOPENAWA, 2015), que é a narrativa detalhada da iniciação xamãnica Yanomami, o seu sistema de crenças, o seu confronto com o homem branco e um grande anexo com dados históricos e linguísticos sobre esse povo. Por último, recorri à tese de doutorado de Moisés Ramalho, Os Yanomami e a morte, de 2008, que trata da importância do Rehau na comunidade Yanomami.

Para abordar as questões que envolvem o uso do violão na obra de Nobre, recorri à dissertação de mestrado de SILVA (2007), *Reminiscências Op. 78 de Marlos Nobre: Um Estudo Técnico e Interpretativo*. Sobre as técnicas de expansão do instrumento, utilizei, para meu aprofundamento, o trabalho de Lunn (2010), *Extended technique for the classical guitar: a guide for composers*— tese de doutorado. Ainda na questão do violão, comparei a obra de Nobre com a de Tedesco: *Romancero Gitano* e utilizei estudo de Rocha Júnior (2015), *A elaboração do discurso no Romancero Gitano de Castelnuovo-Tedesco / Lorca*.

Sobre a voz do tenor, a sua extensão e os recursos vocais, vali-me dos trabalhos de Richard Miller (1993), *Training Tenor Voices* e *The Structure of Singing – System and Art in Vocal Technique* (MILLER, 1996).

2 SOBRE MARLOS NOBRE

Na homepage de Nobre, encontramos um link para um texto chamado por ele de "Minhas convições musicais". São dez itens, um manifesto artístico com ideias e conceitos pessoais expostos de maneira aberta. A partir desse ponto, é possível selecionar alguns elementos que me parecem essenciais no discurso de Nobre, já que eles se repetem na entrevista que me concedeu (NOBRE, 2016), na biografia de Marco (2006), na tese de Araújo (2007) e transparecem nas suas composições. Não transcreverei, aqui, o texto de Nobre com os 10 pontos de seu manifesto, mas tentarei sintetizar aqueles que considero mais relevantes para uma compreensão geral do compositor:

- 1- A escala cromática tradicional não foi totalmente esgotada sob nenhum ponto de vista, independente das técnicas empregadas.
- 2- A busca por meios simples para expressar o pensamento musical, sem ser uma simples volta ao passado.
- 3- A regularidade da pulsação aliada à liberdade rítmica é o paradoxo criativo.
- 4- Forma é a maneira de tornar claro e inteligível o pensamento musical.
- 5- A busca do equilíbrio entre espontaneidade e lógica consciente.
- 6- O compositor é uma esponja que absorve de forma única as mais variadas influências.
- 10- "Sou um inventor de música, movido pelo interesse e por um irresistível impulso interior de criar minha própria linguagem" (NOBRE).

Nobre não nasceu com tais convicções, mas as construiu ao longo de sua carreira como compositor. Acredito que, ao contrário de um guia de procedimentos, elas revelam uma reflexão sobre uma prática composicional, um processo criativo que transparece conhecimento técnico guiado por espontaneidade.

Para ele, há dois níveis do criador: o nível objetivo, controlado, e o subjetivo e espiritual e esses dois níveis devem encontrar-se de forma espontânea: "eu não procuro nunca, achar o milagre, eu não procuro, ou ele se dá, ou ele não se dá." (NOBRE. 2016, p. 89). Para isso, o ponto de partida dele é o som, o compositor deve impregnar-se de experiências sonoras durante a sua vida, como um alimento, a música não nasce no papel, nasce na mente, fruto dessas experiências sonoras, dessa memória mixada de impressões sonoras, dali, ela emerge.

A história de vida de uma pessoa deve, de alguma forma, mostrar-nos que experiências levaram-na ao ponto em que está, talvez nos revele ou justifique a sua forma de pensar, de agir,

as suas motivações pessoais, sem maiores pretensões, esses dados biográficos poderão dar-nos algumas pistas nessa direção.

Nascido em 18 de fevereiro de 1939, no Recife – PE, Marlos Nobre de Almeida é filho de músicos amadores: seu pai, Carlos Braga Nobre de Almeida, era violonista e a mãe, Maria José Mesquita Nobre de Almeida, pianista (ambos não profissionais). Aos cinco anos, ele entrou no Conservatório de Pernambuco, graduando-se em piano em 1955. No ano seguinte, iniciou os seus estudos em composição, harmonia e contraponto no Instituto Ernani Braga de Recife, com o Padre Jaime Diniz (MARCO, 2005, p. 28).

Em 1959, compôs seu Op. 1 – *Concertino para Piano e Orquestra de Cordas* e recebeu uma menção honrosa no I Concurso Nacional de Música e Músicos do Brasil, organizado pela Rádio do Ministério da Cultura e da Educação do Brasil. Em 1960, a primeira composição para piano, *Nazarethiana*, Op. 2, recebeu o primeiro prêmio no Concurso Sociedade Brasil-Alemanha de Recife. No mesmo ano, Nobre recebeu uma bolsa para estudar no X Curso Internacional de Verão em Teresópolis, onde teve aulas de composição com H. J. Koellreuter (MARCO, 2005, p. 28).

Em 1961, recebeu uma bolsa para estudar com M. Camargo Guarnieiri. Entre as obras compostas sob a orientação de Guarnieri, estão o *Tema e Variações para Piano*, Op. 7, que recebeu o primeiro prêmio no Prêmio do IMC - Young Composer, em Nova York; *16 Variações sobre um tema de Fructuoso Vianna*, também para Piano, Op. 8, No. 1, que recebeu o primeiro prêmio no Concurso Internacional de Música Nova do Brasil; e *Três Canções para Voz e Piano*, Op. 9, que obteve o Primeiro Prêmio no II Concurso de Canto brasileiro (MARCO, 2005, p. 29).

Com uma bolsa da Fundação Rockefeller, Nobre começou os seus estudos em pósgraduação no Centro Latino-Americano da Torcuato Di Tella, em Buenos Aires, em 1963, com Alberto Ginastera, o diretor do centro, Olivier Messiaen, Riccardo Malipiero, Aaron Copland, Luigi Dallapiccola e Bruno Maderna. Nobre também recebeu aulas de música eletrônica de Bozarello e José Vicente Asuar (MARCO, 2005, p. 29-30).

Em 1965, as suas *Variações Rítmicas*, Op. 15, e *Ukrinmakrinkrin* foram escolhidas para representar a música de vanguarda brasileira na Quarta Bienal de Paris. Em 1966, recebeu o Primeiro Prêmio no Concurso Nacional de Composição da Cidade de Santos com a canção *Dengues da Mulata Desinteressada*, Op. 20, voz e piano. Em 1967, Nobre debutou no cinema sob a direção de Glauber Rocha – *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Em 1970, a sua peça orquestral *Mosaico*, Op. 36, recebeu o Segundo Prêmio no Guanabara Festival. Em 1968, compôs *Rhythmetron*, Op. 27, por encomenda da Companhia de Ballet do Rio de Janeiro,

para dez instrumentos de percussão, ela teve ao menos oito versões discográficas (MARCO, 2005, p. 113-114). De 1971 a 1976, foi diretor da Orquestra Sinfônica Nacional. Em 1975, foi nomeado por Yehudi Menuhin, como um membro individual do Conselho Internacional de Música da UNESCO. Em 1977, foi eleito membro do Comitê Executivo do Conselho Internacional de Música da UNESCO e, de 1976 a 1979, foi diretor da FUNARTE (MARCO, 2005, p. 31-39).

O ano de 1980 foi marcado pela composição de *Yanomani*, Nobre encontrava-se em Berlim quando recebeu a encomenda da partitura de *Yanomani* – Op. 47, a encomenda não especificava a temática, apenas pedia uma peça para coro e violão que deveria ser gravada em um CD junto com o Romanceiro Gitano de Mario Castelnuovo Tedesco – Op. 152. Foi composta para o *Choeur des XV de Fribourg* - Suíça num período muito curto de tempo, não especificado pelo autor.

A motivação pela temática escolhida deve-se a uma notícia que impressionou Nobre, visto que ele leu em um jornal de Berlim sobre a morte de um cacique Yanomami em confronto com garimpeiros. Nobre mergulhou fundo na questão e aprofundou-se, a partir daquele momento, na questão: "...aí eu comecei a estudar e comecei a ver o problema social dos índios no Brasil, sobre tudo os Yanomami que eram milhares e depois foram reduzidos..." (NOBRE, 2016, p. 87).

Foi eleito, nos anos 80, como Vice-presidente do Comitê Executivo do Conselho Internacional de Música da UNESCO para os anos de 1981-1983 (ARAÙJO, 2007, p. 48). Em 1987, foi selecionado por Mikhail Gorbachev, então presidente da URSS, para ser um membro da Comissão Cultural do Desarmamento – Fórum Internacional Nuclear através da União de Compositores Soviéticos (ARAÚJO, 2007, p. 57).

Nos últimos anos, Nobre tem se dedicado à sua carreira como compositor, regente e professor convidado em universidades norte-americanas como Yale, Juliard e Indiana; também atende grupos de alunos que o procuram em seu apartamento no Rio de Janeiro (NOBRE, 2016, p. 100).

Sociólogo

Marlos Nobre foi aluno de Gilberto Freyre e Luiz Pinto Ferreira, o que lhe dá um aporte de leituras obrigatórias nessa área, que lhe possibilitam algum entendimento da sociedade brasileira e de suas diferenças sociais. "...eu sou sociólogo, eu fiz curso de sociologia e ciências políticas em Recife e me formei como sociólogo e cientista político" (NOBRE, 2016, p. 93).

Além disso, Nobre exerceu diversos cargos institucionais, de direção, que lhe conferiram experiência administrativa e visão política, como na direção da FUNARTE (de 1976-1979), membro da UNESCO e do Conselho Internacional de Música - CIM. Em todos esses trabalhos, Nobre é descrito, em sua biografia, como um homem honrado que não se deixou manejar, fiel aos seus ideais (MARCO, 2006, p. 56).

Por conta desses posicionamentos e em busca de uma FUNARTE que beneficiasse o trabalhador, o menos favorecido e os pequenos grupos musicais, ele criou projetos emblemáticos: Concurso Nacional de Corais pela TV Globo, anual, que incluía o Programa de Apoio ao Canto Coral com distribuição de partituras para todo o país (gratuito), encomenda de composições para coro; Concurso Nacional de Bandas, também com programa de apoio, envio de partituras e instrumentos para várias regiões do Brasil; Projeto Espiral, com ensino de instrumento de corda para operários e filhos de operários; Concurso para jovens instrumentistas; e o Projeto de Construção de Instrumentos de Corda com o *Luthier* Guido Pascoli, para menores infratores. Com todos esses projetos e por causa de seu posicionamento político, Nobre foi detido pelo DOPS durante o seu trabalho.

No período de sua detenção, que durou pouco mais 30h, ele foi interrogado de forma incessante sobre as suas convicções políticas, foi ameaçado, sem direito a usar o banheiro, comer e sequer beber um copo d'água, mas, ao fim desse prazo, foi abandonado na Av. Rio Branco, distante a alguns quilômetros de sua casa em Copacabana, sem dinheiro e com fome às 3h da manhã (NOBRE, 2016, p. 98). Após esse episódio, ele sentiu-se impelido a deixar o país e retomar a sua carreira em Berlim e entre tantos trabalhos, compôs *Yanomani*.

2.1 FASES DO COMPOSITOR SEGUNDO SUA PRÓPRIA PERSPECTIVA

"A música de Nobre varia de tonal para livremente atonal, e é cromática e dissonante às vezes" (ARAÚJO, 2007, p. 70). De fato, ele utiliza vários elementos da música contemporânea em seu tempo, porém a sua maior herança sonora, segundo o próprio Nobre, vem de sua infância, dos Maracatus, Frevos, Caboclinhos, Bumba-meu-boi e Nau Catarineta que escutou, vibrou e dançou. Destacando-se principalmente o "Maracatu com sua percussão alucinante e mística que lhe deram um sentido rítmico profundo e inconsciente", que alimentam sempre a sua criação musical (NOBRE, 1979 apud ARAÚJO, 2007, p.71).

O desenvolvimento da linguagem musical de Nobre passou desde o tonal ao modal, politonal, atonal, serial e aleatório até que ele definiu-se como compositor, combinando tudo o que tinha aprendido e filtrado. Esse caminho é dividido por ele em cinco períodos ou fases. De

fato, a Revista Musical Chilena através do Comité Editorial publicou um artigo intitulado *Nueve Preguntas a Marlos Nobre* (EDITORIAL, 1979), no qual ele trata de suas três primeiras fases. Como a edição é de 1979, ele ainda não havia entrado no que é chamado de quarta fase composicional, porém, durante a entrevista que me concedeu, ele afirma que a divisão pertence a ele. "Naturalmente toda a esquematização assim de fato é superficial, mas fui eu mesmo que fiz..." (NOBRE, 2016, p. 86). E, logo, ele explica o motivo de ter se dado ao trabalho de esquematizar a sua história produtiva: "Eu mesmo é que fiz, para evitar que outros fizessem errado" (NOBRE, 2016, p. 86).

Para Nobre, a primeira fase é ainda um nacionalismo derivado dos compositores que o antecederam e é importante notar a sua preocupação com a imagem que se fazia do seu trabalho, mesmo sendo ele tão jovem, tal preocupação levou-o a destruir tudo que havia produzido antes da obra que ele resolveu chamar de Op. 1 — *Concertino para piano e cordas*. Esse episódio rendeu-lhe, inclusive, um atrito com a sua mãe: "minha mãe ficou furiosa porque eu cheguei no quintal, botei tudo e toquei a mão no fogo, para não haver confusão, porque eram obras que eu não achava... só deixei uma que é o *Concertino* — 1959, nacionalismo" (NOBRE, 2016, p. 86).

Assim, seguindo a organização apresentada por Araújo, originária do próprio Marlos, temos, na verdade, cinco fases distintas do Opus 1 ao 102, catalogadas por Tomás Marco (2006). As três primeiras já explicadas por ele em entrevista e na Revista Musical Chilena são:

1º (1959-1963) – Fortemente influenciado por Villa-Lobos e Ernesto Nazareth.

O primeiro período abrange, claramente, de seu *Concertino* para piano e orquestra, Op. 1 até *Divertimento para piano e orquestra*, Op. 14. "Ernesto Nazareth é o compositor popular brasileiro mais importante. Ele que materializou e registrou em papel nossas melhores características populares" (NOBRE, apud ARAÚJO, 2007, p.72).

2º (1963-1968) – Combinando o serial e o aleatório com ritmos tradicionais brasileiros.

A segunda fase vai de *Variações Rítmicas*, Op. 15, até *Dia da Graça*, Op. 32bis. Ela começa com Nobre em Buenos Aires, estudando no Instituto Torcuato de Tella, e dura até 1968, embora Nobre já tivesse apreendido a técnica dodecafônica com Koellreutter, ele precisou de tempo para amadurecer e, segundo Araújo (2007, p. 74), seguiu o chamado "dodecafonismo latino", diferente da tradição alemã, mais livre e sem extremos, na linha dos compositores Luigi

Dallapiccola e Alberto Ginastera, defendendo que a expressão musical é mais importante que a teoria. Nobre refere-se ainda, de forma mais peculiar, a essa maneira de utilizar o dodecafonismo "na minha maneira, nada de serialismo europeu, era muito brasileiro..." (NOBRE, 2016, p. 86).

3º (1969-1977) – Em busca de uma identidade

O terceiro período contém peças que vão desde o seu *Concerto Breve*, Op. 33, até *Homenagem a Villa-Lobos*, Op. 46. Nessa fase, desenvolve o seu interesse por uma notação mais flexível - notação proporcional e notação aleatória. Após esse período, ele entra num silêncio de dois anos, uma pausa que pode ter sido em parte pela intensidade de trabalho administrativo que assumiu frente a direção da FUNARTE (1976-1980). Durante essa pausa composicional, Nobre aproveitou para refletir sobre as técnicas que dispunha como compositor e buscar novos caminhos para o seu trabalho.

4° (1980-1985) – Jovem maturidade

O início da quarta fase, chamada, por Araújo (2007), de Jovem Maturidade, foi marcada pela composição de *Yanomani*. Nesse período, ele não apresentava novos elementos, todos os caminhos apresentados já haviam sido, de alguma forma, explorados, mas foi capaz de desenvolver e ampliar a sua linguagem musical no processo de composição. A partir do *Yanomani*, Op. 47 (1980), ele surgiu mais definido.

Diferente de Araújo, Nobre mencionou, durante a entrevista que me concedeu, o termo Pluralismo técnico para referir-se ao período. Ele buscou durante este momento "...a absoluta ausência de ligação com qualquer tipo de movimento..." (NOBRE, 2016, p. 87) musical e usava todas as técnicas que queria.

5° (1990-presente) Maturidade

Na década de 1990, passou a utilizar, com mais frequência, as estruturas formais tonais e a combinação de elementos tradicionais e contemporâneos, como se pode ver em trabalhos posteriores, como: *Passacaglia para Orquestra*, Op. 84, e *Cabala*, Op. 96. O uso do serialismo é quase inexistente em seu quinto período. Ele mostra preferência por grupos politonais, por uma escrita mais polifônica, harmonias livres, mas, apesar desse aparente retorno ao passado

seu trabalho, não se caracteriza como neoclássico, porque não soa como tal e não utiliza a linguagem neoclássica sem acrescentar elementos contemporâneos nela.

3 SOBRE YANOMANI, OPUS 47 DE MARLOS NOBRE

A preocupação de Nobre com a questão indígena transparece em suas falas e na sua obra. Um material que esclarece um pouco dessa visão é a introdução da partitura de *Yanomani*. Nela, Nobre denuncia a taxa de quase 30 mortes ao dia do povo indígena ao longo dos cinco séculos de invasão europeia nas terras brasileiras, que reduziu a população indígena de seis milhões para 200.000 pessoas (NOBRE, 1980, p. ii).

Desses sobreviventes da invasão europeia, poucos ainda viviam de acordo com os seus costumes, entre eles, os Yanomami, que, no ano de 1980, segundo Nobre (1980), eram ao redor de 16.000, contando os que viviam em território brasileiro e venezuelano.

A construção da BR 210, chamada também de Perimetral Norte, trouxe consequências devastadoras para os Yanomami, restringindo o seu território de caça e disseminando epidemias, muitas vezes, de forma intencional.

O confronto entre os Yanomami e os seus opressores, principalmente garimpeiros, causou a morte de um cacique e é em honra desse líder que Nobre escreveu o seu *Yanomani*, inspirado pelo ritual fúnebre desse povo (NOBRE, 1980, p. ii).

Existem diversos dialetos e variações de pronúncia para a palavra Yanomami, que significa: seres humanos, Nobre optou, em sua obra, pela grafia *Yanomani*. Manterei essa grafia para referir-me ao seu trabalho, mas adotarei Yanomami para referir-me ao grupo indígena já que tenho encontrado essa grafia nos referenciais teóricos: Gervás (2015), Ramalho (2008) e Kopenawa (2015).

Tendo a obra de Nobre um caráter de denúncia, abordarei alguns aspectos da vida do povo Yanomami, desdobramentos políticos que envolvem essa questão, alguns apontamentos sobre a sua religiosidade e o seu ritual fúnebre, que é o tema abordado na composição.

Por três vezes, encontramos Marlos Nobre abordando a questão indígena em suas composições, três obras distintas: *Ukrinmakrinkrin*, Op. 17 (1964), *Yanomani*, Op. 47 (1980) e *Xingu*, Op. 75 (1989). *Xingu* é escrita para orquestra, por ser uma composição posterior e por indicação do próprio Nobre, acredito não ser relevante abordá-la no caso desta dissertação sobre *Yanomani*. Já *Ukrinmakrinkrin* apresenta mais semelhanças e, por ser a peça que antecede *Yanomani*, irei considerá-la como um elemento importante de referência para o Op. 47, que é o objetivo deste trabalho.

3.1 OS YANOMAMI

O povo Yanomami, assim nomeado pela etnologia, vive entre a fronteira do Brasil e a Venezuela, é formado pela união de, pelo menos, quatro subgrupos linguísticos (aqui em negrito): *Yanomam*, nos rios Prima, Uraricoera, alto Mucajaí, alto Catrimani e Toototobi (estado de Roraima); *Yanomami*, nos rios Demini, Aracá, Pedauir, Cauaboris (estado do Amazona); *Sanima*, no Auaris (estado de Roraima); e *Ninam* (ou *Yanam*), no médio Mucajaí e no rio Uraricaá (estado de Roraima) (KOPENAWA, 2015, p. 554). De fato, a palavra Yanomami é uma simplificação da *Yanoõmami tëpë* e significa humanos, nos anos 70, o termo foi escolhido por antropólogos, ONGS e pela administração indígena para designar todos esses subgrupos que compartilham grande similaridade linguística e tradições diversas. O território Yanomami cobre cerca de 200.000 km², a sua população é estimada em 20.000 pessoas, distribuída em cerca 350 aldeias, eles são caçadores-horticultores (RAMALHO, 2008, p. 2).

Até a década de 1940, os Yanomami conseguiram manter algum isolamento em relação ao homem branco, mas, a partir daí, estabeleceram-se as primeiras missões em suas terras. Na década de 70, grandes epidemias tiveram como consequência uma enorme perda demográfica, surgiram do contato com o homem branco através de diversos projetos desenvolvimentistas dos governos brasileiro e venezuelano. Em 1975, o Projeto Radambrasil revelou importantes quantidades de ouro nas terras amazônicas. Como consequência dessa descoberta, houve uma invasão de garimpeiros que teve o seu auge na década de 80. Esse fato provocou novos contágios e conflitos que chegaram a reduzir 20% da população Yanomami em apenas sete anos. Atualmente, a população Yanomami concentra-se principalmente na Venezuela (GERVÁS, 2015, p. 77-78).

Nos *Shabonos* (aldeias) Yanomami, construídas de forma circular, onde habitam de 50 a 300 pessoas em grupos ou famílias, a vida segue com um alto grau de autonomia econômica e política, mantendo relações com as aldeias vizinhas (GERVÁS, 2015, p. 78). Os membros dos *Shabonos* casam-se preferencialmente entre si, mas apesar desse aparente isolamento, cada aldeia está associada a outras vizinhas, por meio de casamentos e rituais (KOPENAWA, 2015, p. 564).

Na cosmovisão Yanomami, o mundo divide-se em quatro camadas, em que habitam diferentes seres: na superior, os mortos e outros seres, logo abaixo, os corpos celestes, depois, os Yanomami e, na mais inferior, seres desapiedados que capturam as almas das crianças para devorá-las. Também o ser humano, dentro dessa cosmovisão Yanomami, tem diferentes camadas e apesar de haver algumas variações com relação a essas camadas (como

desdobramentos sutis, energéticos, "imateriais") e seus nomes, é comum a ideia de uma parte imortal que habitará após a morte uma região superior além dos corpos celestes (GERVÁS, 2015, p.80). Outro elemento importante na cosmovisão Yanomami é a sua relação com os *xapiri*, espíritos dos animais, da água e de tudo que existe. Essa relação com esses seres mágicos empodera o xamã, permitindo-lhe curar doenças e até matar um inimigo que tenha causado algum tipo de mal ao seu *Shabono* (KOPENAWA, 2015, p. 88-109).

O ritual funerário Yanomami tem a função de conduzir a parte espiritual do morto à camada em que habitam os demais ancestrais. Ele tem várias etapas, uma delas é um encontro intercomunitário onde são estabelecidos acordos e onde é praticado o endocanibalismo, durante um trecho do ritual chamado de *Rehau* ou *Rehao* (GERVÁS, 2015, p. 74). Todo ritual fúnebre Yanomami pode ser dividido, a grosso modo, em quatro fases distintas: 1. Cremação do cadáver, 2. Trituração dos ossos, 3. Preparativos para o encontro intercomunitário e 4. *Rehau* (GERVÁS, 2015, p. 80).

A primeira etapa é marcada por grandes lamentos e sinais de dor para elogiar e recordar o morto, porém o seu nome já não pode ser pronunciado e todos os seus pertences pessoais são destruídos, atirados ao fogo, ao rio, ou abandonados à putrefação. As mulheres próximas pintam o seu próprio rosto de preto, o corpo do falecido é enfeitado e, no centro do *Shabono*, é construída uma pira funerária. As crianças e os velhos são retirados da aldeia para não serem contaminados e os homens lavam os seus arcos e flechas. No final desse processo, todos os restos devidamente queimados são recolhidos, colocados num cesto forrado de folhas e são convidados os familiares que habitam outros *Shabonos* para que venham participar da próxima etapa (GERVÁS, 2015, P. 81).

A segunda etapa é chamada de *Paushimou*. Nela, os ossos são triturados pelos homens até virarem pó, esse pó é colocado em cabaças enfeitadas e pintadas de vermelho que são repartidas entre os familiares. As cabaças são penduradas nas casas, próximo ao teto e ali ficarão até que seja iniciada a próxima fase do ritual, que pode ser nos próximos dias, semanas ou meses (GERVÁS, 2015, p. 82).

Na terceira etapa, são feitos os preparativos para o *Rehau*, que começa com o abastecimento da aldeia por meio da caça, precedida por cantos dos jovens da aldeia que podem durar de quatro a seis dias. Quando tudo está pronto, chegam os visitantes e tem início o baile fúnebre chamado de *Praiai*. No fim dessa etapa, há um período de descanso, em que os convidados convivem socialmente e ingerem *Yakoana*, uma substância alucinógena extraída da casca interna da Virola (árvore nativa da América do Sul) (GERVÁS, 2015, p. 83).

Na quarta etapa, acontece a ingestão das cinzas e ossos triturados, misturados a bebidas e comidas especialmente preparadas, principalmente à base de plátano. A ingestão das substâncias do morto é, de fato, muito importante para o Yanomami, porque, através dela, o indivíduo continua presente na comunidade. Depois vem o *Wayamou*, um tipo de rito oratório que possibilita a negociação de trocas comerciais e políticas. Essas trocas são muito importantes para os Yanomami, têm um sentido de continuidade da vida, tudo pode ser trocado, inclusive matrimônios são estabelecidos. A vida segue e o morto deve ser esquecido, o seu nome vira um tabu, que, se desrespeitado, deve ser punido com agressão física, os seus pertences pessoais são queimados junto com ele e não deve ser feita menção a sua existência. No dia seguinte, as trocas são realizadas efetivamente e cada um segue para a sua aldeia, encerrando a cerimônia (GERVÁS, 2015, p. 84).

Cabe observar ainda que, quando um membro importante morre assassinado, os homens não comem do seu corpo e devem preparar-se para a vingança que será realizada após a ingestão de suas cinzas, somente pelas mulheres (GERVÁS, 2015, p. 82).

3.2 A TEMÁTICA INDÍGENA EM MARLOS NOBRE

Abordarei as duas obras vocais com temática indígena que se destacam na obra de Nobre, fazendo-o de forma comparativa, buscando ligações e similaridades: *Ukrinmakrinkrin*, opus 17 (1964) e *Yanomani*, opus 47 (1980).

Apreciando as duas obras auditivamente, tendo um conhecimento prévio do tema e da partitura, deparo-me com um forte conteúdo emocional e político, duas tragédias distintas: a morte de um cacique Yanomami e a desgraça abatida sobre o povo Xucuru. Ambos povos indígenas, vítimas do homem branco, de um domínio: bélico, político, violento, cultural e sem grande controle das instituições públicas brasileiras. Essa questão é talvez o elo que irmana de forma definitiva as duas obras: "Então essa consciência que eles têm nesses momentos da desgraça deles como comunidade é que me provocou a escritura tanto de *Ukrinmakrinkrin* quanto de *Yanomani*" (NOBRE, 2016, p. 93).

Observando as datas das duas composições, recordo que 1964 foi o ano do golpe militar no Brasil, um ano em que mais uma vez nosso país abandonou a democracia e mergulhou no autoritarismo. Nobre havia ganho uma bolsa da Fundação Rockefeller junto com outros 11 pensionistas para estudar no Instituto Torcuato de Tella de Buenos Aires com os compositores Alberto Ginastera, Aaron Copland, Olivier Messiaen, Ricardo Malipiero, Luigi Dallapiccola e Bruno Maderna (MARCO, 2006, p. 30). Já em 1980, foi um ano em que Nobre estava vivendo

em Berlim Oriental, após ter sido detido pelo DOPS e, por esse motivo, viu-se estimulado a deixar a direção da FUNARTE¹ e o país (NOBRE, 2016, p. 97). Ambas as obras foram compostas em território estrangeiro, em momentos em que o povo brasileiro vivia forte repressão política e social.

Nobre teve um contato intenso com os índios Xucurus em Pernambuco, numa serra perto de Limoeiro. Lá, ele ficou bastante sensibilizado com a degradação daquela sociedade e dos seus costumes, devido ao contato nocivo com o homem branco. Ali, também, participou de um ritual proibido aos homens brancos, muito intenso e, por ser o compositor conhecido e respeitado pelo grupo, teve a permissão de assistir. Dessa experiência, guardou diversas impressões que serviram como base para a composição de *Unkrinmakrinkrin*, que, traduzido pelo próprio compositor, significa: "comida para o espírito" (NOBRE, 2016, p. 92).

É importante a forma como esse encontro com os Xucurus marcou o compositor para entender a visão que ele tem do universo indígena: por ser muito jovem, em torno de 17 anos, ficou muito impressionado com a experiência a ponto de temer por sua vida, já que ninguém era autorizado a presenciar aquelas cerimônias (NOBRE, 2016, p. 92).

Questionei Nobre sobre o seu grau de envolvimento com a causa Yanomami na época da composição, se havia uma ligação mais próxima ou não. (NOBRE, 2016, p. 91). Apesar de não conhecer os Yanomami pessoalmente, acompanhou as notícias sobre a morte de um de seus caciques em um jornal de Berlim, que, infelizmente, não pude localizar. Ele tomou a experiência com os Xucurus como base, principalmente com respeito aos sentimentos envolvidos no que se refere à destruição dos índios, na música e na organização de um ritual indígena. Porém isso não o impediu de estudar o ritual Yanomami e um exemplo disso é como ele descreve a cremação do corpo do cacique e a introdução de suas cinzas na culinária, misturado com frutas (NOBRE, 1980, p, ii).

3.3 *UKRINMAKRINKRIN*, OPUS 17 (1964) E *YANOMANI*, OPUS 47 (1980)

Ukrinmakrinkrin foi composta para soprano, piano e instrumentos de sopro: *piccolo*, oboé e trompa; com textos de Marlos Nobre baseados na língua Xucuru, dedicada a Alberto Ginastera. Estreada em 20 de novembro de 1964, na *Sala Audiovisual del Instituto Di Tella de Buenos Aires*, com o soprano Amalia Bazán e a Regência de Blas Emilio Atehortuá (MARCO, 2006, p, 170).

_

¹ Nobre foi diretor da FUNARTE no período de 1976-1979 (MARIZ, 2000)

Três movimentos:

- 1. Patúpaité
- 2. Tapipóxennúnpri
- 3. Karéxukêgo

Existem alguns elementos gerais que unem as duas obras: a proximidade cronológica, o uso da voz e a temática. Também a escolha por três níveis, ou planos sonoros, é uma semelhança: *Ukrinmakrinkrin* para soprano, piano e trio de sopros e *Yanomani* para tenor, violão e coro.

Adentrando em elementos específicos, existem muitas semelhanças entre o primeiro movimento de *Ukrinmakrinkrin* e *Yanomani*. No *Patúpaité*, encontramos a técnica serialista, presente também no *Moteto – O Cacique é morto* de *Yanomani*. A forma espelhada ou retrógada que é uma característica importante do *Yanomani*, presente na peça como um todo, também está presente no que Grebe (1979) chama de caranguejo, pois a parte vocal, constituída de uma série de 25 sons, é retrogradada quase completamente a partir de clímax de um Lá agudo sustentado por nove compassos, esse momento central e estático também é uma característica comum às peças, *Yanomani* tem a sua seção central bastante marcante como um espelho cuidadosamente colocado. Por fim, o acompanhamento quase exclusivo de um único acorde, que no caso de *Ukrinmakrinkrin* é feito por três sopros (e as notas Mib, Fá e Mi) e no de *Yanomani* é feito pelo violão (com *scordatura* tendo Ré, Sol#, Dó#, Fá#, Si e Mi em notas soltas).

Nobre (2016) foi movido pela percepção que ele tinha da consciência indígena sobre o próprio sofrimento, segundo ele, isso lhe "provocou a escritura tanto de *Ukrinmakrinkrin* quanto de *Yanomani*, são muito diferentes as peças. *Ukrinmakrinkrin* é mais brutal..." (NOBRE, 2016, p. 93). Mais brutal foi a definição do compositor, não em termos de tragédia, mas em termos sonoros, *Ukrinmakrinkrin* tem um caráter que definiria como mais enérgico ou colérico, já Yanomani tem um tom lamentativo e grandes mudanças rítmicas que atingem um grande clímax, mas que atravessam momentos contidos e introspectivos.

Nas observações finais feitas por Grebe (1979), ao tentar definir a obra, ela relata que: "*Ukrinmakrinkrin* constitui um excelente exemplo do que nos brinda hoje em dia a vanguarda musical latino-americana." (GREBE, 1979, p. 57)² (tradução do autor). Ela também nos leva a

² "Ukrinmakrinkrin constituye un excelente ejemplo de lo que nos brinda hoy día la vanguardia musical latinoamericana."

compreensão de que, naquela época, a vanguarda latino-americana estava bem representada por obras desse tipo, que tem um conteúdo indígena, sócio-político típico da América Latina, usando uma linguagem musical "avançada", fugindo ao rótulo de nacionalismo. Essa questão da linguagem "avançada" versus rótulo de nacionalismo apontado por Grebe pode ser traduzida no Brasil pela dicotomia estabelecida nos anos 50 entre *nacionalismo versus vanguarda*. Essa discussão surge em terras brasileiras com J. H. Koellreutter (1915-2005) e o movimento Música Viva iniciado nos anos 40, trazendo a prática da técnica dodecafônica (MENEZES, 2015, p. 263).

Outra questão importante é a observação que "...ao não utilizar elementos folclóricos ou indígenas..." diretamente, ele vai além das margens do nacionalismo (GREBE, 1979, p. 57). Isso coincide com as observações do autor sobre a sua forma de compor: "Eu não digo assim: eu vou transcrever isso, isso entra no meu consciente, torna-se subconsciente e se transforma em expressão, ao partir para escrever, aí que vem a técnica" (NOBRE, 2016, p. 89) e também reforça a ideia de vanguarda brasileira, já que se liberta "...da literalidade folclórica (composição sobre citações)..." (MENEZES, 2015, p. 264) e orienta-se para o essencial na construção de uma gramática e sintaxe musical brasileira isolando: "...certos contornos melódicos, certas cadências, certas fórmulas harmônicas e certos processos de desenvolvimento..." (MENEZES, 2015, p. 264).

Devido à similaridade das obras, tenho o entendimento que as observações feitas por Grebe (1979) sobre *Ukrinmakrinkrin*, aqui relacionadas por mim, são pertinentes também à *Yanomani*. Assim como a sua irmã mais velha, *Yanomani* não utiliza citações musicais, absorve contornos melódicos, ritmos e vale-se de uma linguagem avançada. Essas questões de organização e estrutura da obra serão exploradas no capítulo 5 (cinco).

4 VIOLÃO E VOZES EM YANOMANI DE MARLOS NOBRE

4.1 O VIOLÃO EXPANDIDO DE YANOMANI

O pai de Marlos Nobre era violonista amador. Seu nome, conforme já mencionado era Carlos Braga Nobre de Almeida, e isso deve ter tido um efeito no compositor que, apesar de não tocar violão, compôs um grande número de obras solo e variadas formações de câmara. Segundo Silva (2007), são 43 obras que utilizam o violão, inclusive o *Concerto para violão e orquestra* Op. 51 (1980/2004), dividido em três movimentos: *I. Dramático e tenso, II. Etéreo e III. Fantasmagórico* e o *Concerto duplo* Op. 82 (1995) em quatro movimentos: *I. Concerto grosso, II. Cadenza-Toccata concertante, III. Aria-Scherzo-Aria e IV. Presto com fuoco alucinante*. Diante de uma produção tão grande espera-se um alto grau de intimidade com um instrumento que é reconhecidamente desafiador para compositores que não o praticam (MARCO, 2005, p. 87). O resultado dessa laboriosa produção teve grande êxito, comprovado pelas inúmeras gravações e concertos de renomados instrumentistas como: Marcus Llerena, Turíbio Santos, Sérgio e Odair Assad, Dagoberto Linhares, Joaquin Freire, Fábio Zanon e Marcelo Kayath.

O violão é um instrumento de tradição clássica/romântica que tem como referência mais forte, no período clássico, a obra de Fernando Sor (1778-1839) e Mauro Giuliani (1781-1829). Ambos os compositores com uma produção extensa dedicada ao instrumento, que inclui peças solo, música de câmara e peças didáticas. Dentro desse repertório, podemos reconhecer os principais recursos técnicos do instrumento, as suas propriedades polifônicas, harmônicas, a textura de melodia acompanhada, a possibilidade de realizar escalas e arpejos; porém pouco disso é encontrado em *Yanomani*. O violão está presente em todo o *Yanomani* de Marlos Nobre e é o único instrumento, além da voz humana. A sua presença faz-se pelo não convencional, o violão que encontramos nessa obra é tímbrico, percussivo, rítmico, acompanhador, com afinação e sonoridade peculiares. Durante o século XX, o universo sonoro do instrumento teve um ganho em seu espectro com o uso de novas maneiras de obter-se novos sons. Existem diversos trabalhos que descrevem recursos técnicos novos ou expandidos para guiar um compositor que queira escrever para o instrumento e explorar esses e muitos outros recursos.

Através da *scordatura*, o violão de *Yanomani* apresenta a afinação: Ré, Sol#, Dó#, Fá#, Si e Mi (da corda mais grave até a mais aguda); diferente daquela chamada de natural Mi, Lá, Ré, Sol, Si e Mi, que está presente em quase todo o repertório do instrumento.

O uso de outras *scordature* é algo bastante comum ao violão, mas com propósitos distintos. Uma das mais tradicionais é a da sexta corda em Ré (ao invés de Mi), utilizada no *Gran Solo* de Fernando Sor (1778-1839), no *Sons de Carrilhões* de João Pernambuco (1883-1947) e no *Adagio* do *Concerto de Aranjuez* de Joaquin Rodrigo (1901-1999), essa afinação favorece o tom de Ré maior no instrumento e a utilização desse baixo como um pedal harmônico. Já a terceira corda em Fá# (ao invés de Sol), utilizada para interpretar as transcrições de todo o repertório composto para *Vihuela* e Alaúde Renascentista, de Luis de Milán (1500-1561) e Luis de Narvaez (1500-1550-60) a John Dowland (1563-1626) e Robert Johnson (1583-1633), é uma *scordatura* fundamental para adaptar o violão a uma afinação similar a de instrumentos antigos. A quinta corda em Sol junto com sexta em Ré é utilizada principalmente em transcrições de música espanhola originais para piano de compositores como García Lorca (1898-1936), Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916) e Manuel de Falla (1876-1946), mas também usada em obras originais como o *Tango* de Francisco Tárrega (1852-1909) e em *Caazapá* de Agustín Barrios (1885-1944), uma vez que ela favorece a tonalidade de Sol maior.

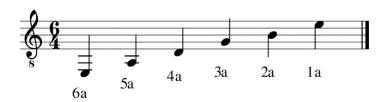
No repertório moderno, encontramos situações de *scordatura* expandidas, elas conferem ao instrumento novas sonoridades, como em *Yanomani*, é o caso de: *Koyunbaba* suíte (Fá, Ré, Lá, Ré, Lá e Fá – da 1ª até a 6ª corda), de Carlo Domeniconi (1947); *Paisaje Cubano con Campanas*, de Leo Brower (1939), que propõe uma scordatura durante a execução da peça, como um recurso expressivo e *Verdades* (Mi, Si, Sol, Réb, Lá e Mib), de Márcio Côrtes (1958-1992). Essa expansão da *scordatura* em relação às tradicionais possibilita ao instrumento combinações de sons que poderiam ser impossíveis ou de dificuldade muito elevada no instrumento.

O violão é geralmente afinado pela sobreposição de quartas justas, com uma única exceção da terceira para a segunda corda (intervalo de terça maior). No caso de Yanomani, a afinação dá-se também por quartas justas com uma única exceção para o intervalo entre a sexta e a quinta corda (quarta aumentada). Essa afinação que trabalha a quarta justa sobreposta com a aumentada sugere uma harmonia quartal, mas longe da atmosfera jazzística, onde esse tipo de harmonia é encontrada, aqui a sobreposição de quartas remete a uma sonoridade Indígena. Moreira (2014) descreve o uso de sobreposição de quartas paralelas nos *Choros No 10* de Heitor Villa-Lobos e também destaca o seu uso como um elemento que remete ao Índio. Esse parece ser um dos elementos que vem sendo explorado por diversos compositores para trazer aos nossos ouvidos essa sonoridade que representa o indígena na música.

TD 1 1	1	D.C	C. ~	1		. 1~
Lahela	-	Diferentes	atinacoec	1162436	n_{Ω}	VIOLAG
1 aucia	1 —	Difficition	armações	usauas	\mathbf{n}	violao

Afinações	6ª corda	5ª corda	4ª corda	3ª corda	2ª corda	1ª corda
Natural	Mi	Lá	Ré	Sol	Si	Mi
6ª em Ré	Ré	Lá	Ré	Sol	Si	Mi
3ª em Fá#	Mi	Lá	Ré	Fá#	Si	Mi
6 ^a em Ré e 5 ^a em Sol	Ré	Sol	Ré	Sol	Si	Mi
Yanomani	Ré	Sol#	Dó#	Fá#	Si	Mi

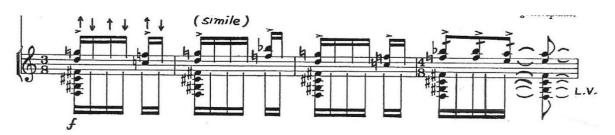
Figura 1 – Afinação Natural do Violão



Proponho observarmos essa afinação de duas maneiras, a primeira com todas as seis cordas soltas, formando o que chamarei de *Hexacorde Yanomani*, temos o conjunto Dó#, Ré, Mi, Fa#, Sol# e Si, formando o hexacorde: (023579)

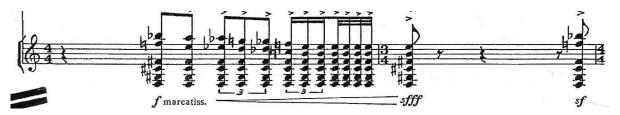
O segundo ponto de vista é separarmos aquilo que foi alterado daquilo que permaneceu em sua forma natural, porque Nobre faz uso desse elemento de forma distinta. Dessa forma, temos Si e Mi na 2ª e 1ª corda que permaneceram de acordo com a tradição e uma combinação de sons da 6ª, 5ª, 4ª e 3ª corda que resultam no *Tetracorde Yanomani*: Ré, Sol#, Dó# e Fá#, formando o tretacorde: (0157).

O *Tetracorde Yanomani* é o elemento mais persistente na obra, geralmente como um pedal, servindo de base para melodias de quartas paralelas conduzidas pela 1ª e 2ª cordas juntas, conforme o Ex. 1, abaixo.



Ex. 1 - c. 12 de Yanomani

No c. 78 acompanha um cromatismo descendente em quartas paralelas, realizado nas cordas agudas que utiliza todas as notas do sistema tonal ocidental.



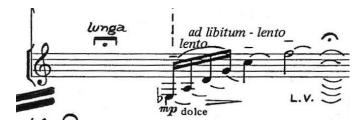
Ex. 2 - c. 78 de Yanomani

A afinação usada no violão de *Yanomani* é a base temática do instrumento na obra. O violão inicia com o arpejo das cordas soltas do instrumento conforme Ex. 3, ou seja: Ré, Sol#, Dó#, Fá#, Si, Mi, e esse arpejo é repetido algumas vezes ao longo da peça, é o *Hexacorde Yanomani*.



Ex. 3 - c. 1 de Yanomani

Esse mesmo arpejo é repetido na parte central da peça, meio tom acima (Ex. 4), o que tecnicamente corresponde a uma pestana na mão esquerda, acompanhada pelo mesmo movimento original de mão direita, que pode ser executado pelo polegar, deslizando para baixo e tocando uma corda de cada vez. Se somarmos os dois arpejos, temos quase todas as notas do sistema total cromático e cabe destacar que não existem outros arpejos na obra. A nota ausente é o Sib e parece não haver nenhum motivo especial para isto, a opção pelo segundo arpejo partiu da técnica instrumental. Esse tipo de decisão, que reproduz novas harmonias por reprodução da posição em diferentes alturas do braço do instrumento, é muito comum ao repertório violonístico moderno, especialmente em Villa-Lobos, o exemplo mais emblemático talvez seja o Estudo 1 (1929) para violão solo. Essa Obra de Villa-Lobos é um estudo de arpejos com ênfase no movimento da mão direita que é repetido exaustivamente do começo ao fim com pouco descanso; a mão esquerda, por sua vez, faz uma posição fixa do c. 12 ao 23, deslocando-se no sentido longitudinal do instrumento da 12ª casa até a 1ª.



Ex. 4 - c. 127 de Yanomani

Ao longo de toda a obra, o violão toca as 12 notas do sistema tonal com bastante variedade, mas Nobre ainda acrescentou variações de ¼ de tom no baixo, como podemos observar no Ex. 5 e 6, a seguir.



Ex. 5 - c. 65 de Yanomani



Ex. 6 - c. 225 de Yanomani

É possível provocar tais variações de altura nos baixos com certa precisão esticando a corda com a mão direita transversal ou longitudinalmente, mas não é possível fazê-lo com as cordas soltas. O compositor demonstra conhecimento técnico preciso ao pedir que o intérprete execute elementos de grande complexidade musical dos quais é requerida pouca habilidade psicomotora. Também não é possível solicitar ao intérprete que abaixe ¼ ou ¾ de tom com a mesma facilidade, seria preciso mexer nas tarraxas do instrumento e isso traria uma maior dificuldade técnica

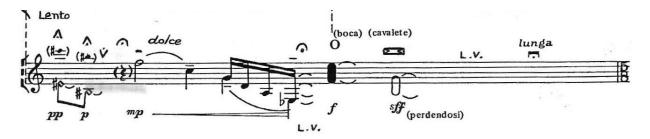
Por outro lado, a variação de intensidades, que vai do *ppp* ao *sfff*, presente no Ex. 6, exige um grande controle e percepção num instrumento de pouca projeção sonora (se comparado a um piano, por exemplo), principalmente se considerarmos que esses sons precisam ser equilibrados com o coro.

Outro elemento do violão expandido usado em *Yanomani* é a percussão sobre a boca e o cavalete do instrumento, fazendo vibrar as cordas, também conhecido como *tambora*, que

pode ser observado nos Ex. 7 e 8, na sequência. Isso acontece na parte central da peça, num momento mais silencioso, onde o violão é solista, Nobre indica o local onde quer que bata no violão, desenhando a boca do instrumento e o cavalete, além de uma legenda explicativa.

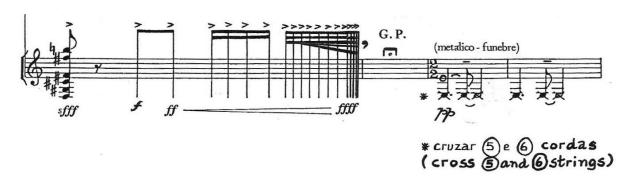


Ex. 7 - c. 128 de Yanomani



Ex. 8 - c. 129 de Yanomani

Além desses elementos já apresentados, o compositor faz uso de um efeito percussivo de cordas cruzadas, que poderíamos afirmar que se assemelha ao som de uma caixa (instrumento de percussão) e será a forma como me referirei a ele (Ex. 9). Esse efeito é utilizado para acompanhar o coro no seu momento mais polifônico da peça, um moteto dodecafônico com indicação de lento – fúnebre.



Ex. 9 - c. 180 de Yanomani

Daquilo que se conhece como técnica tradicional do instrumento, arpejos, escalas, técnica de ligado, fundamentos aos quais temos visto dedicados diversos métodos dos mais ilustres didatas do violão, como Henrique Pinto e Abel Carlevaro, não temos praticamente nada em *Yanomani*. Não há uma escala nessa obra e a única fórmula de arpejo envolve apenas o movimento da mão direita para baixo e para cima, sendo muito bem executado com apenas um dedo. Por outro lado, os limites do instrumento são muito bem explorados, com indicações de doce e metálico, variações de todas as dinâmicas que a notação musical permite, efeitos percussivos no cavalete, na boca do instrumento, indicações de violento súbito, harmônicos e trêmulo no baixo com variações de um quarto de tom.

O violão tocado em *Yanomani* está longe de ser o violão tradicional dos recitais, das rodas de samba, do choro e da Bossa Nova. Ele é um violão expandido, estranho, agressivo, que evoca, através do estranhamento, o elemento indígena presente na obra, no rito fúnebre *Yanomani*. Ele tem, como base, o *Hexacorde* e o *Tetracorde Yanomani* não como acordes tradicionais, mas como harmonia-timbre, colorindo, como num pano de fundo, um cenário. Esses acordes também poderiam ser entendidos como acordes de harmonia quartal, mas não é o caso porque não estão inseridos num contexto tonal e não assumem nenhuma função em relação a outras harmonias.

Os elementos expandidos observáveis no violão de *Yanomani* são basicamente: a *scordatura* incomum, o uso de notas com variação de ¼ de tom, *rasgueado* acompanhando melodia em voz superior, efeito *tambora* sobre o cavalete e sobre a boca do instrumento, efeito percussivo tocando a 5ª e 6ª corda juntas, cruzadas uma sobre a outra. Outros elementos técnicos mais usuais também estão presentes, como: glissandos, ligados ascendentes e descendentes, harmônicos naturais, trêmulo e arpejo.

Originalmente, a peça foi dedicada também ao violonista Dagoberto Linhares que gravou *Yanomani* junto com o *Romancero Gitano* (1951), de Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) e textos de Federico Garcia Lorca (1898-1936) para violão solo e coro. Segundo Rocha Júnior (2015), que escreveu uma dissertação de mestrado sobre a referida obra, *Romancero Gitano* foi "a primeira (composição) da história da música ocidental originalmente concebida para a formação violão solista e coro misto." Mais adiante, em nota de rodapé, ele relata que o número de composições para essa formação é relativamente pequeno e dá-nos uma lista das obras encontradas por ele:

"De fato temos presenciado, desde a composição do *Romancero Gitano* em 1951 a confecção de um número crescente de peças para violão e coro. As que travamos contato até o momento são Via Crucis, do espanhol Carlos Suriñach, Perchè, do

alemão Heinz Friedrich Hartig, Four Spanish Lullabies, do estadunidense Francisco Nuñez, Symptoms of a quasi Language, do canadense Craig Galbraith, Yanomani, do brasileiro Marlos Nobre, Celebratio Amoris et Gaudii, do também brasileiro Almeida Prado, Situação do brasileiro Bruno Kiefer e A Procession Winding Around Me do estadunidense Jeffrey Van'' (ROCHA JÚNIOR, 2015, p. 15)

Apesar da grande tradição renascentista de música para alaúde e madrigal a quatro vozes, principalmente representada por John Dowland (1563-1626) e das inúmeras canções com acompanhamento de violão escritas na Europa no período clássico e romântico, desconheço outras obras compostas para violão e coro além das citadas anteriormente. Mas o que é interessante de considerar-se na obra de Tedesco em relação a de Nobre é a enorme diferença entre as duas no que se refere ao já exposto neste tópico. Enquanto o Yanomani é tímbrico, expandido, repleto de elementos percussivos, com uma afinação e sonoridade exótica; Romancero Gitano é uma obra dentro da tradição europeia, inspirada no folclore espanhol e que, na parte que cabe ao violão, cerca-se dos recursos tradicionais do instrumento: escalas, arpejos, acordes, rasgueados, polifonia, melodia acompanhada e pedal no baixo. Tecnicamente, do ponto de vista da motricidade, considero a obra de Tedesco mais difícil que a de Nobre, porém o brasileiro desafia o violonista a sair da zona de conforto técnico e experimentar novos horizontes no instrumento, explorando os limites de sua sonoridade. O Romancero Gitano exige do intérprete um domínio polifônico do instrumento com independência de dinâmica entre os dedos da mão direita, agilidade e saltos de mão esquerda; resumindo toda a técnica tradicional do instrumento numa obra com um grau moderado de virtuosismo. Yanomani retira a técnica tradicional do músico e, apesar de tecnicamente dar-lhe algum descanso, exige-lhe uma excelente percepção rítmica, afinação, controle máximo de dinâmica e uma sonoridade distinta da que ele está acostumado, golpeando o instrumento e extraindo dele os sons que devem remeter ao povo Yanomami, que, em sua tradição secular, não tem uma relação próxima com o instrumento.

4.2 O PAPEL DO TENOR SOLO

A obra vocal de Marlos Nobre é tão extensa quanto a pianística e pode-se afirmar que é uma parte muito importante entre o conjunto total de seus trabalhos, com contrastes e caminhos variados (MARCO, 2005, p.73).

O solo de tenor *Yanomani* em tudo difere dos tradicionais solos do *bel canto* italiano que muitos de nós estamos familiarizados nas óperas de Bellini, Donizetti e Rossini. Não há linhas de grande *legato*, nem tampouco escalas vistuosísticas, coloratura, nem os esperados

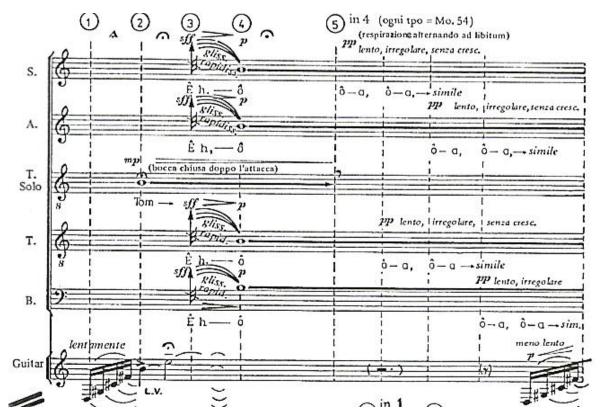
superagudos carregados de expressão sem aparente esforço ou a busca pelo timbre característico e equilibrado em toda a extensão vocal. O solo do tenor está escrito no centro, entre o contralto e o tenor do coro, evidenciando a sua presença como parte do coro dentro de uma hierarquia de alturas.

No que se refere ao tipo de tenor pretendido para o *Yanomani*, Marlos Nobre dá algumas pistas em sua partitura. "De preferência o tenor solista deve ser um dos membros do coro" (NOBRE, 1980, p. 87). Essa especificação já nos diz que, apesar do solo, o tenor não deve ter uma qualidade vocal diferente dos seus colegas coralistas no que se refere à emissão e impostação. Pensando em uma emissão mais natural, a "personagem" que se salienta é uma parte daquele todo (o coro), um índio entre tantos, que poderia ser o cacique, o pajé ou simplesmente alguém que tem um papel de destaque na cerimônia imaginada.

Segundo Miller (1993) e a literatura tradicional de canto, temos, pelo menos, nove tipos de tenor: *Tenorino*, *Tenore leggiero* (*tenore di grazia*), *Spieltenor*, *Tenore Buffo*, *Operetta tenor*, *Tenore lirico*, *Tenore lírico spinto*, *Tenore Robusto* (*Tenore drammatico*), *Heldentenor*. Essa classificação está numa ordem crescente de força e projeção vocal e do timbre mais claro ao mais escuro e/ou metálico. Nenhuma dessas indicações é usada por Nobre, o que nos leva ao questionamento sobre o tipo de voz desejada para *Yanomani*.

Questionei Nobre e também o Maestro Carlos Besen, que regeu a peça com o coral da UDESC em 1984, sobre as características da voz do solista e a resposta de ambos foi similar: "...não é o tenor Caruso nem Beniamino Gigli, Domingos, nada disso, não é o tenor impostado de ópera italiana..." (NOBRE, 2016, p. 92). Em outro texto, ele confirma o caráter da personagem que o tenor tem, como um xamã ou cacique (NOBRE, 2016, p. 92 e 93). Já o intérprete Carlos Besen aborda a escolha do solista e demonstra a sua afinidade com as ideias de Nobre. "...ninguém fez uma voz operística, tanto que o solista, eu escolhi a dedo: Dani Seco, que tinha um tenor assim bem de jovem..." (BESEN, 2016, p. 80).

A ideia de contraste entre coro e solo como a representação da comunidade e do seu líder, seja ele um xamã ou um cacique, é presente no discurso de Nobre (2016) e Besen (2016). Já os motivos que conduzem o solo de tenor dão-lhe um destaque que o diferencia hierarquicamente. A liderança também é tornada explícita quando, por exemplo, o tenor inicia a obra (Ex. 10) com uma nota que é imitada por todos os naipes, um de cada vez, tomando a frente da narrativa, o mesmo ocorre no c. 18 e no c. 225.



Ex. 10 - c. 1 ao 8 de Yanomani

É importante ressaltar que a ausência dos elementos virtuosísticos já tradicionais em um solo de tenor não torna a obra de fácil execução. O solo de *Yanomani* tem as suas próprias dificuldades e desafios que não são poucos e que podem ser divididos em três aspectos: o primeiro é a extensão e a tessitura peculiar; o segundo é o da própria música com os seus intervalos e ritmos; e o terceiro é o tipo de voz desejada para o solo, no que se refere ao timbre e à impostação vocal.

Quanto à extensão, o tenor precisa cantar uma oitava de Láb3³ a Láb4 e todas as treze alturas desse intervalo. Em termos absolutos, uma oitava não é grande coisa para um cantor treinado, mas quando essa oitava concentra-se na *zona di passaggio* (MILLER, 1996, p. 116), aí podemos ter um problema. *Il primo passaggio* do tenor varia do Ré4 ao Fá4 (dependendo do tipo de tenor), o que torna essa nota (a nota de passagem individual de cada tenor) e o seu entorno um desafio. Ela encontra-se no final de um registro e no começo de um novo, dandolhe mais de uma possibilidade de realização e dificultando o seu equilíbrio com as demais notas. *Il secondo passagio* varia Sib4 ao Sol4 (também dependendo do tipo de tenor), ou seja, antes dos superagudos. É nessa *zona di passagio* onde o solo de tenor *Yanomani* se concentra. Se

_

³ Richard Miller, que define a questão da *zona di passagio*, segue o sistema da Acoustical Society of America. Nesse sistema, o Dó central do piano é o Dó4. (MILLER, 1996, p. 9)

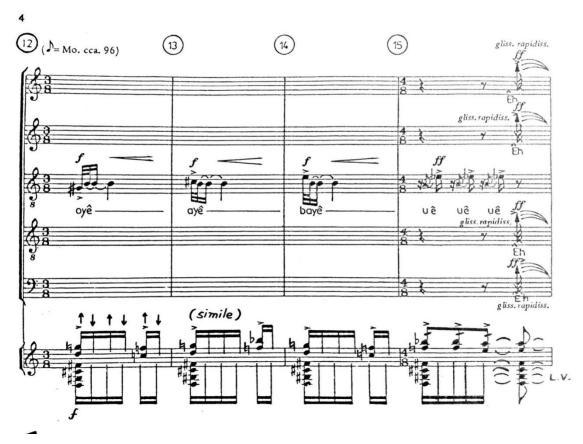
pensarmos em toda a extensão da voz de tenor como sendo de Dó3 ao Dó5 sobreagudo, podemos classificar a tessitura do solo como aguda, sem superagudos sustentados, mas com muitas notas longas próximas a *zona di passaggio*. Isso traz dificuldades de sustentação, porque essa *zona* vai requerer do cantor um maior acabamento técnico para atacar essas notas com precisão e dar-lhes uma homogeneidade entre as notas que caberão ao registro superior e ao médio. A impostação vocal utilizada no canto lírico vem resolvendo essa questão através diversos exercícios que buscam a homogeneização dos registros, mas imprime uma característica própria do canto lírico, com sonoridade típica da música de tradição erudita.

Quanto à música, também não há uma melodia no sentido mais convencional, organizada em frases ou períodos, apenas dois motivos que se repetem com pequenas variações e gritos em alturas definidas. Podemos descrever o primeiro motivo como nota longa (Si) apresentada no c. 2 e imitada pelo coro (Ex. 10). O segundo Motivo é uma *appoggiatura* (c. 12), como pode ser visto no Ex. 11, com um intervalo de 3ª maior ascendente (Sol# - Dó, que, na linguagem tonal, é uma quarta diminuta) até a nota principal. Nos compassos seguintes, já observamos variações desse motivo com intervalo de segunda maior descendente e quarta justa descendente e, no c. 15 *appoggiatura* ascendente, partindo de uma nota sem altura definida para uma nota curta (Mib).

Do c. 18 ao 39, esses dois motivos são imediatamente repetidos, o segundo com variações em diferentes alturas, mas com acompanhamento textural distinto, proporcionado pelo coro principalmente.

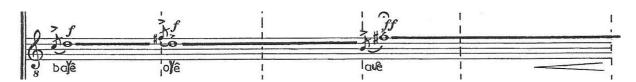
Não existe outro material temático na linha do tenor, com exceção apenas dos c. 91 e 92, em que ele inicia com pausa de colcheia, realizando cinco colcheias na nota Ré para subir em grau conjunto ascendente Sib – Dó – Ré; e nos c. 163 e 164, onde esse material é invertido.

Talvez seja essa preferência por motivos característicos de uma "personagem" que se configure como um único elemento comum ao repertório romântico nessa obra, assemelhandose ao que conhecemos como *leitmotiv*. O *leitmotiv* "é um tema ou ideia musical claramente definido representando ou simbolizando uma pessoa, objeto, ideia etc., que retorna na forma original, ou em forma alterada, nos momentos adequados, numa obra dramática." (SADIE, 1994, p. 529). O fato do solista sempre cantar os mesmos motivos quase de forma obsessiva e isso ser reconhecível na audição da obra aponta para um tipo de insistência que pode indicar uma mensagem específica ou, o que me parece mais adequado, um tipo de marca indelével que torna a sua presença sempre reconhecível e marcante.



Ex. 11 - c. 12 ao 15 de Yanomani

A seguir, relacionarei alguns exemplos sobre como o tenor faz-se presente na obra, utilizando sempre os mesmos motivos. Primeiro, o Ex. 12 que mostra basicamente o mesmo elemento expandido quase que imediatamente à sua primeira exposição.



Ex. 12 - c. 28 ao 32 de Yanomani

Em seguida no Ex. 13, temos um elemento muito similar ao que se apresentou no compasso 15 do Ex. 11.



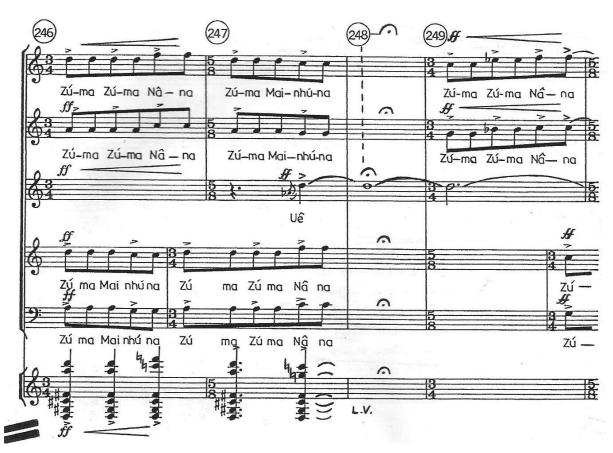
Ex. 13 - c. 36 ao 41 de Yanomani

Então, o tenor silencia e volta no C. 83 com o seu motivo característico em uma nova possibilidade de escrita, como podemos ver no Ex. 14 e segue sempre com os mesmos elementos em diversas alturas.



Ex. 14 - c. 85 ao 87 de Yanomani

A sua entrada é sempre marcante. Mais adiante, na segunda metade da obra, ele reproduzirá boa parte de seus gritos vibrantes e martelados, sempre se destacando do coro como um personagem que faz um movimento distinto, inconfundível, como podemos observar no Ex. 15.



Ex. 15 - c. 246 ao 249 de Yanomani

Essa presença distinta do tenor traz para ele uma característica do *leitmotiv*, como expliquei anteriormente, que o aproxima de uma típica personagem operística do século XIX,

porém as exigências vocais, aliadas à sonoridade e à linguagem musical avançada, garantem o seu lugar numa cantata do século XX.

4.3 O CORO COMO ELEMENTO CENTRAL DA OBRA

Martinez (2000), ao discorrer sobre estilo musical no período após 1890, divide o repertório em cinco categorias: Impressionismo, Expressionismo, Neoclassicismo, Folclore e Novos Enfoques; e dá exemplos de repertório desses subgrupos e suas características composicionais. Abordarei os dois últimos subgrupos por entender que Nobre, de alguma forma, relaciona-se com eles e por estarem cronologicamente mais próximos do compositor que ora analiso.

Dentro da categoria "Folclore", ele (MARTINEZ, 2000, P. 103) nomeia: Igor Stravinsky (1882-1971), Bela Bártok (1881-1945), Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Luiz Gianneo (1896-1968), Alberto Ginastera (1916-1983) e Manuel de Falla (1876-1946). A característica marcante, do ponto de vista da regência, para Martinez, é a "mudança de compassos para acompanhar o verdadeiro sentido e dar correta declamação à palavra. Todas as músicas desses compositores nacionalistas repousam sobre o vigor rítmico e sonoro do folclore ou da música popular de seus países".

Em outro grupo, "Novos enfoques", Martinez (2000) aponta: Krzystof Penderecki (1993--), Luigi Nono (1924-1990), Gyorgy Ligeti (1923-2006) e Jan Novák (1920-1984). Como maestro, ele destaca a dificuldade técnica das obras desses compositores, principalmente se executadas por coros amadores, que são a maioria. "...grandes intervalos melódicos e dificuldades rítmicas que exigirão uma grande firmeza" (MARTINEZ, 2000, p. 104). Além disso, ressalta também: efeitos onomatopaicos, voz falada, sussurros, som cantado sem altura definida e a necessidade, por vezes, de uma bula para interpretar uma escrita não convencional. É comum também nesse repertório "características de semelhança estrutural melódica, muito parecida com as de compositores como Giovanni-Pierluigi da PALESTRINA (1525-1594) e Claudio MONTEVERDI (1567-1643)". Por fim, ele afirma que "não é fácil sintetizar o que ocorreu desde o final do século XIX no campo da composição coral", mas destaca um elemento novo: "o efeito timbrístico" (MARTINEZ, 2000, p. 99). Para ele, a tradição coral teve a sua continuidade assegurada no século XX, mas esse efeito trouxe "...um certo clima em determinado ambiente ou o empregaram como elemento de brilho."

Todas essas características dos Novos enfoques apontados por Martinez também encontraremos no *Yanomani* de Marlos Nobre, o que nos possibilita situar a composição dentro de um contexto musical bem específico no cenário mundial, porém algumas influências do que ele chama de Folclore também estão presentes, revelando que o compositor sempre está dialogando com o passado e o presente. *Yanomani*, do ponto de vista coral, utiliza referência a Monteverdi, ao vigor rítmico do folclore musical brasileiro com muitas mudanças de compasso, assim como efeitos onomatopaicos, voz falada, sussurros, som catado sem altura definida, necessidade de bula para interpretar uma escrita, por vezes não convencional; e esses elementos todos jogam com o efeito tímbrico, colorindo a música com diversas sonoridades. O Coro de *Yanomani* é um coro expandido e, além dos já citados elementos apontados por Martinez (2000), utiliza ainda efeitos de *glissando*, palmas, efeitos vocais percussivos com alturas não definidas, técnicas de cânone, pentatonia, harmonia quartal e dodecafonismo. Pretendo demonstrar a seguir o aparecimento dessas múltiplas técnicas dentro de uma escrita convencional somada a elementos tímbricos.

É importante mencionar que esses elementos técnicos expandidos utilizados por Nobre presentes em *Yanomani* fazem parte do texturalismo. Nele, as notas têm menor importância individual e elementos como: textura, timbre, intensidade e ritmo assumem um papel de destaque na composição. De certa forma, o texturalismo contrasta com a técnica dodecafônica e todas as que a antecedem. Segundo Simms (1996), o serialismo foi abraçado pelos principais compositores europeus por volta de 1950, mas encontrou grande decadência após cinco anos. A alternativa composicional de alguns, em especial György Ligeti (1923-2006), foi voltar-se para a música textural ou texturalismo.

"Em uma obra deste tipo, texturas convencionais feitas de linhas e acordes são substituídas por massas de som. Intervalos, cores, ritmos ou pulsos específicos já não são percebidos como tal. A massa sonora torna-se, em vez disso, o elemento elementar de uma composição. Ligeti construiu texturas, que chamou de "áreas sonoras", de inúmeras formas: com clusters, polifonia hipercomplexa, polirrítmos, ruídos, texturas pontilhismo e a improvisação de muitos artistas." (SIMMS, 1996, p. 340) (tradução do Autor)

Uma das texturas modernas presente na obra de Nobre é a realização *clusters* (acordes com intervalos de semitom sobrepostos), eles são utilizados na obra sempre aos pares, um par para cada naipe. Cada naipe, tem dois modelos de *cluster*: 1 e 2. Segue o Ex. 16 e uma tabela ilustrativa.



Ex. 16 - Clusters de Yanomani

Tabela 2 – Clusters de Yanomani

	Baixo	Tenor	Contralto	Soprano
Cluster 1	Sib, Si, Dó, Ré	Mib, Mi, Fá#, Sol	Si, Dó, Réb, Ré	Mi, Fá, Solb, Sol,
Cluster 2	Láb, Lá, Sib, Dó	Réb, Ré, Mi, Fá	Lá, Sib, Si, Dó	Ré, Mib, Mi, Fá

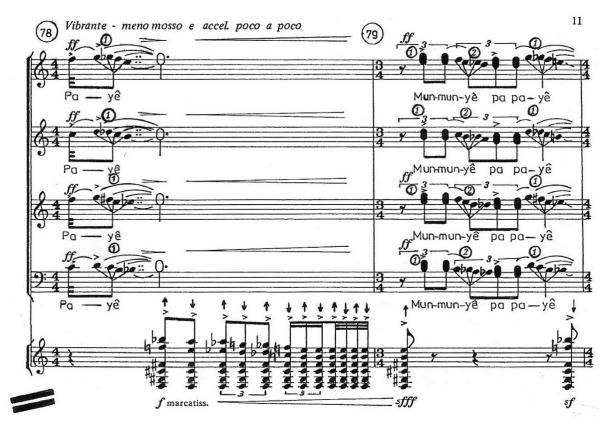
Podemos observar que um padrão de *cluster* é mantido para cada naipe, tornando a peça mais idiomática para o coro, facilitando o trabalho de percepção de um elemento de dificuldade técnica elevada para um coro não profissional. O baixo, por exemplo, sempre canta clusters de quatro sons que se organizam em intervalos de ST, ST e T ⁴; no tenor, o grupo de quatro notas forma ST, T e ST; no contralto, os intervalos são ST, ST e ST; e o soprano segue o mesmo modelo do contralto.

Num primeiro momento, Nobre usa os *Clusters* 1 todos juntos, conforme o Ex: 17 e a tabela três demonstram, alternando com os *Clusters* 2 todos juntos.

Tabela 3 – Uso dos Clusters sobrepostos 1

Clusters	Notas	Todas as notas
Clusters 1	Dó, Réb, Ré, Mib, Mi, Fá, Fá#, Sol, Sib e Si	Menos o Sol# e o Lá
Clusters 2	Dó, Réb, Ré, Mib, Mi, Fá, Láb, Lá, Sib e Si	Menos o Fá# e o Sol

⁴ ST= semitom e T=tom

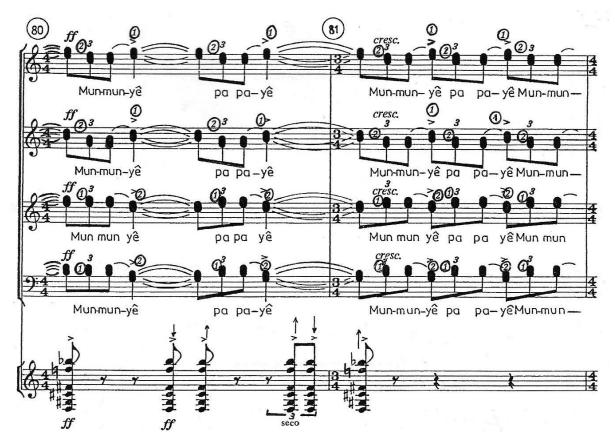


Ex. 17 - c. 78 e 79 de *Yanomani*

Posteriormente, alterna os *Clusters* 1 masculinos somados aos *Clusters* 2 femininos alternados com os *Clusters* 2 masculinos somados aos *Clusters* 1 femininos (Tabela 4 e Ex. 18). Com todas essas variações, o compositor obtém grandes *clusters* no coro de 10 e 11 sons, que são empregados num conjunto rítmico de grandes massas de som vocal percussivo.

Tabela 4 – Uso dos Clusters sobrepostos 2

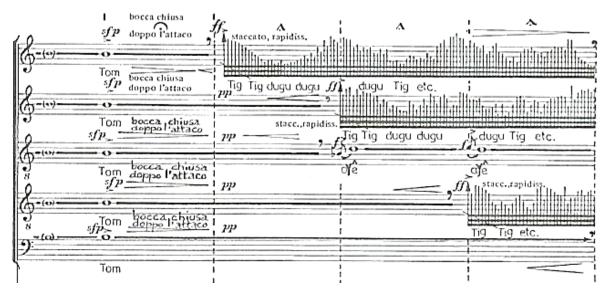
Clusters	Notas	Todas as notas
1 masc. + 2 fem.	Dó, Ré, Mib, Mi, Fá, Fá#, Sol, Lá, Sib e Si	Menos o Dó# e o Sol#
2 masc. + 1 fem.	Dó, Réb, Ré, Mi, Fá, Solb, Sol, Láb, Lá, Sib e Si	Menos o Mib



Ex. 18 - c. 80 e 81 de Yanomani

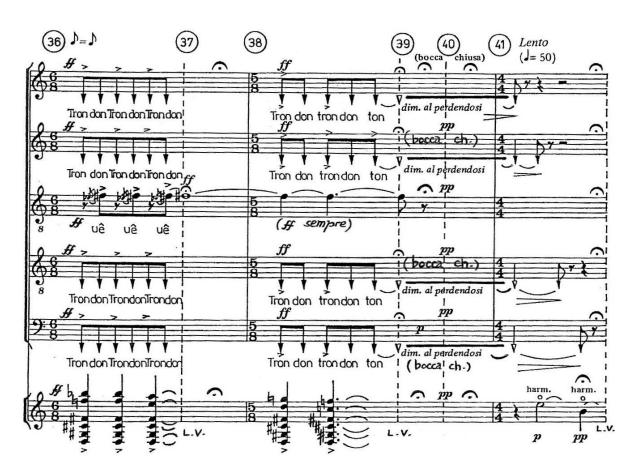
Estão presentes na obra, variadas técnicas vocais expandidas marcantes apresentadas pelo coro, no Ex. 11, já observamos um efeito de *glissando* descendente com o texto $\hat{E}h - \hat{o}$, há outras ocorrências desse efeito, que, de forma descendente, remetem a algum tipo de lamento, mas, na forma ascendente, sugerem um caráter exclamativo. Esses significados, que atribuo ao ouvir um *glissando*, vêm da minha experiência com o meu próprio idioma, o português, infelizmente não pude encontrar referências que dessem conta de descrever as melodias presentes nos sub-grupos linguísticos Yanomami, talvez isso revelasse outras possibilidades interpretativas para alguns desses sons onomatopaicos.

No Ex. 19, a seguir, vemos o texto: Tig, tig, dugu, dugu... sob um gráfico que sugere subidas e descidas em fusa, sem altura definida, mas sugerida sobre um pentagrama. Essa escrita de tipo canônica sobre uma parte vocal timbrística ou tímbrica, cuja linha é um glissando que sobe e desce rapidamente por quase toda a tessitura vocal do naipe, em staccato, sem alturas determinadas, tem um efeito rítmico quase aleatório.



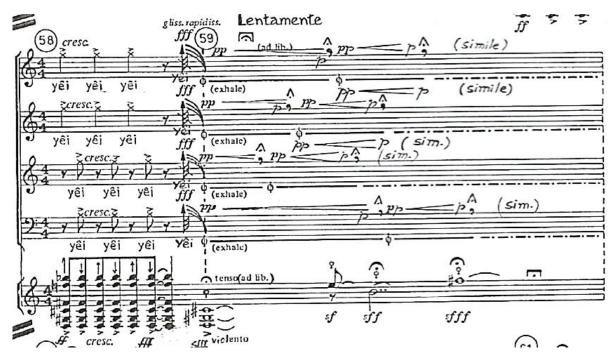
Ex. 19 - c. 23 ao 27 de Yanomani

Nos c. 34 ao 39, sons onomatopaicos aliados a ritmos marcados sem altura definida, como demonstrado no Ex. 20: Trondon Ton, Trondon, Trondon, Trondon Ton imprimem um forte senso rítmico à obra

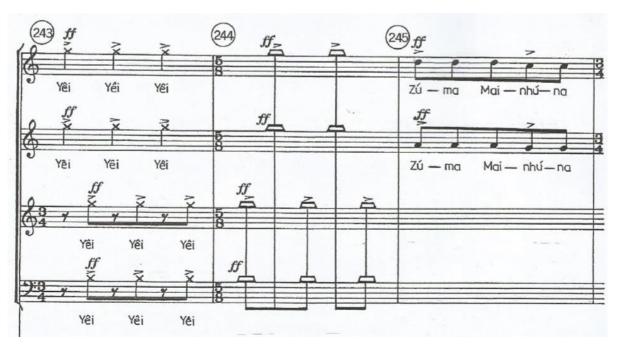


Ex. 20 - c. 34 e 35 de Yanomani

Gritos sem altura definida como no c. 58 (Ex. 21) e 243 (Ex. 22) e palmas percussivas observáveis no Ex. 17, c. 244 reforçam a ideia de uma presença rítmica marcante na obra; já o efeito do ar sendo exalado, no Ex. 21, c. 59, traz outras características para o jogo musical, uma sonoridade lenta, um som sutil, que exige atenção do público e causa um tipo de tensão por expectativa.



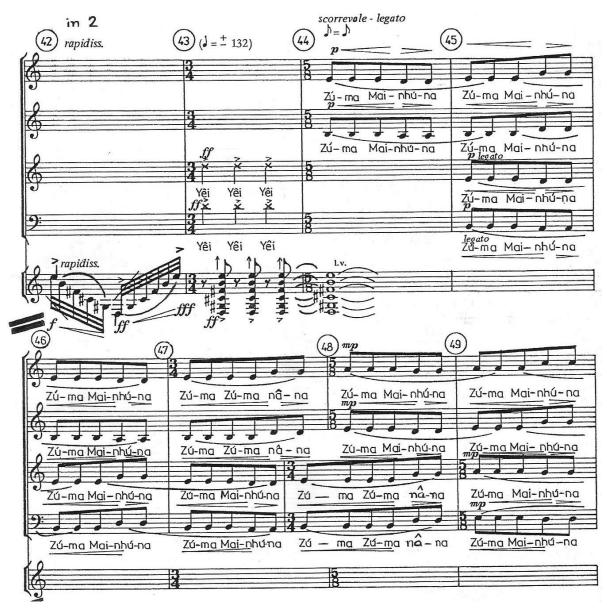
Ex. 21 - c. 58 e 59 de *Yanomani*



Ex. 22 - c. 243 ao 245 de Yanomani

Todos esses efeitos sonoros caracterizam-se pela utilização do ruído, do som percussivo vocal, corporal, trazendo uma característica tímbrica para *Yanomani*, colorindo a música com diversas sonoridades.

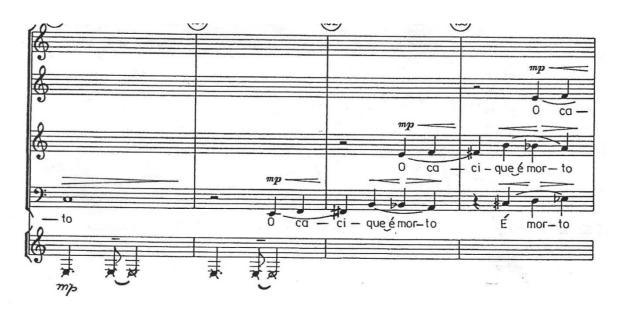
Nobre ainda faz uso de outras texturas musicais no coro, como do c. 44 ao 56, soprano e contralto iniciam um dueto que é imitado por tenor e baixo (Ex. 23), um cânone em quartas paralelas primeiro com a escala pentatônica: Mi, Sol, Lá, Si, Ré; depois com a pentatônica: Lá, Dó, Ré, Mi, Sol; e, por fim, Ré, Fá, Sol, Lá, Dó (também pentatônica), uma progressão de quartas com o tema escrito em três compassos de 5/8 + um de 3/4.



Ex. 23 - c. 42 ao 44 de Yanomani

Cabe observar que o uso de escala pentatônica para representar a música indígena é reconhecida como uma prática comum em compositores sul-americanos. Moreira (2016) aponta o uso da escala pentatônica com esse objetivo em quatro compositores: Heitor Villa-Lobos (1887-1959) com *Duas Lendas Ameríndias em Nheegatu* (1958) e *Floresta do Amazonas* (1959); Roberto Ojeda Campana (1895-1983) em boa parte de sua obra e especialmente em *Wifala – Danza Triunfal Guerrera*; Carlos Chávez (1899-1978) na sua *Sinfonia India*; e Alberto Villalpando (1940- Bolívia) em obra *Al Mar* (1979).

Por fim, o coro tem um Moteto dodecafônico, que inicia no c. 180 e vai até o 221 (Ex. 24), acompanhado pelo violão com efeito percussivo de cordas cruzadas.



Ex. 24 - c. 190 ao 193 de Yanomani

4.4 O JOGO VOCAL INSTRUMENTAL EM YANOMANI

Após refletir sobre os elementos de origem sonora presentes na obra, pergunto sobre as opções de Nobre, como ele chegou a esse conjunto, já sabendo, de antemão, a resposta que ele mesmo concedeu-me: a questão da encomenda. Ele, de fato, recebeu uma encomenda para um conjunto pouco usual e optou por uma música de denúncia sobre a realidade Yanomami, mas, para além disso: como ele solucionou o conflito de ter um tema indígena sendo trabalhado por um instrumento de tradição europeia, uma formação vocal de tradição europeia (coro a quatro vozes) e um solista com uma classificação vocal europeia? Nobre buscou a expansão dos limites instrumentais, sons que ultrapassassem a barreira do tradicional, do convencional, com uma linguagem musical que dialogasse com essa expansão. Nessa busca por expansão vocal, expansão das técnicas corais, expansão do violão, Nobre chegou ao exótico, ao estranho, àquilo

que não reconhecemos de imediato e que, por alguns artifícios sonoros, como os sons onomatopaicos, o uso de palavras indígenas e pelo próprio título da obra, faz-nos mergulhar num universo que reconhecemos, de alguma maneira, como Yanomami. Outros elementos da linguagem musical também contribuem para isso: o uso das escalas pentatônicas e das quartas paralelas que são elementos associados a representação do índio. Por fim, acredito que o compositor foi muito bem sucedido ao criar uma música que mistura a linguagem avançada da vanguarda musical de sua época à expansão instrumental, vocal e coral para criar a ilusão de uma música indígena que realiza, de fato, a denúncia da morte de um cacique Yanomami.

5 ANÁLISE DE *YANOMANI*, OPUS 47 (1980) DE MARLOS NOBRE

5.1 A FORMA E A SEÇÃO E

Seguindo a forma da música, apresento um esquema geral antes de aprofundarmo-nos nas particularidades de cada seção. Pela legenda, já esboço algumas pistas da organização e é possível notar que a forma espelho, apesar de claramente definida, tem alguns pontos que a interrompem e que destaquei em vermelho negrito, dada a sua importância, são eles: Introdução, X e Y.

É importante esclarecer que o solo central (seção E) é um espelho e que a macroforma continua esse espelho, só que, à medida em que a música se afasta do centro (ou seja, no seu início e no seu final), ela não segue mais um espelhamento rígido, interrompendo a rigidez da simetria.

Mantive a ordem alfabética em relação à distância com o centro, o primeiro material que ouvimos na obra, eu chamo de introdução, justamente o temporalmente mais distante do espelho. Abordarei, a partir de agora, a obra a partir do início, juntando as partes espelhadas quando for o caso, para destacar pequenas diferenças.

Introd. -A - B - X - C - A' - D - E - D' - A'' - C' - Y - B' - A'''

Figura 2 – A Forma de *Yanomani*

Introdução – C. 1-42 – Acordes tímbricos no violão, apresentação dos materiais.

A – C. 43-58 – "Yêi – Zúma Maihuna" (Tema pentatônico em quartas paralelas).

B – C. 59-66 – Exhale (Lentamente, trêmolo com variações de ¼ de tom no violão).

X – C. 67-76 – "Yê yê munmunyê" (Harmonia quartal).

C-C. 77-85 – Clusters.

A' – C. 86- 103 – Mata Cacique (5/8) (Tema pentatônico em quartas paralelas)

D - C. 104-125 - Tron don tron tron don (5/8).

E – C. 126-129 – Espelho (violão solo).

D' - C. 130-151 – Tron don tron tron don (5/8).

A" – C. 152-170 – Mata Cacique (5/8) (Tema pentatônico em quartas paralelas)

C' – C. 170-179 – *Clusters*.

Y – C. 180-222 – Moteto: O Cacique é Morto, dodecafônico.

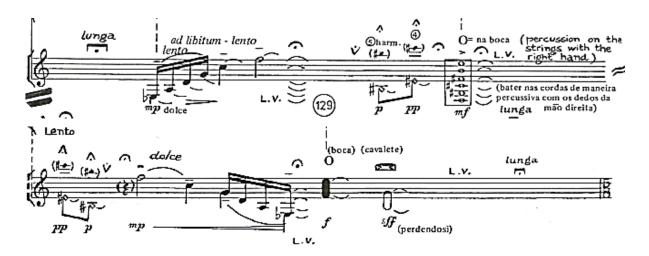
B' – C. 223-232 – Exhale (trêmolo com variações de ¼ de tom no violão)

A" – C. 233-261 – "Yei – Zúma Maihuna – Mata" (Tema pentatônico em quartas paralelas)

A forma em *Yanomani* mostra-se com uma organização bastante definida e simétrica em seções que utilizam técnicas distintas, mudanças de textura, de timbres, de andamento e de ritmo. Um olhar um pouco mais atento revela que essas seções apresentam-se dentro de uma grande organização espelhada a partir do centro da obra, daí surge a ideia de juntar as seções recíprocas na análise, visto que elas trabalham como o mesmo material temático. Podemos pensar também, na estrutura como uma grande palíndrome, talvez essa seja inclusive a forma mais apropriada para nomeá-la. É bom lembrar que a forma espelhada ou palindrômica da peça não é perfeita, existem seções que causam perturbação a esses modelos e que são de vital importância para a obra.

Nomeei a seção central de E, ela é o próprio espelho (ou a protopalíndrome), um momento de solo de violão (Ex. 25), três Compassos *ad libidum – lento*. A ponte que conecta esse espelho, em ambos os lados, é o silêncio em fermata com a indicação de *lunga*.

A obra de Nobre encontra, em alguns pontos, relação com o verdadeiro ritual fúnebre Yanomami; aqui temos um exemplo disso. Nesses momentos de silêncio, temos a representação simbólica da despedida da parte imaterial do cacique que deixa este mundo e vai habitar outros planos de existência, segundo a crença daquele povo. É um momento silencioso, o corpo é erguido e queimado no alto e o sentido de elevação é dado metaforicamente no próprio violão, todas as cordas são pressionadas com uma pestana e soam meio tom acima num arpejo ascendente; o *Hexacorde Yanomani* é elevado no centro do espelho, uma pancada na boca do instrumento com as cordas soltas mostra como ele era originalmente, mas não de forma nítida, um som vago, para, depois, ser arpejado ao contrário (Ex. 25).



Ex. 25 - c. 126 ao 129 de Yanomani

5.2 INTRODUÇÃO (C. 1-42)

A introdução, que inicia a peça, pode ser pensada como uma espécie de introdução, ela apresenta alguns materiais temáticos da obra; mantém um andamento, em geral, mais lento que o restante do *Yanomani* e está isolada da grande forma na qual está inserida.

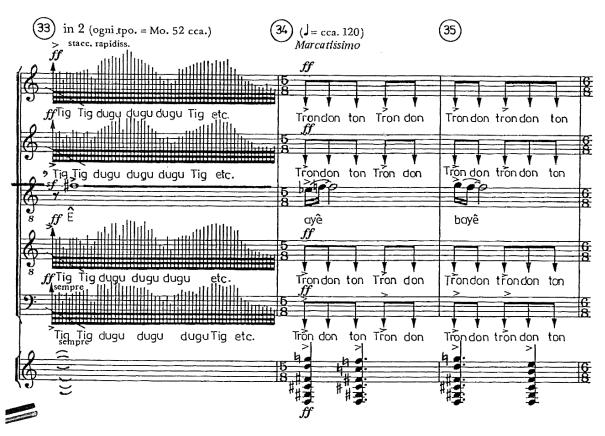
O violão inicia com um arpejo lento ascendente do *Hexacorde Yanomani*, um tipo de cor de fundo, que pode ser expresso no conjunto (023579) (Ex. 10). Ese acorde estará presente em toda a obra, mas terá a sua aparição arpejada, apenas na introdução e na seção central (meio tom acima); o tenor solo entra em seguida com a palavra "Tom" na nota Si no mesmo momento em que o violão toca essa mesma nota e o coro responde com um glissando sem altura definida, até atingir a nota do solista, isso tudo repete-se com pouca variação, mais uma vez. Essa é uma exploração de textura menos densa, com notas, violão, solista agem como entidades distintas, pontuando a partitura com airações que vão se diluindo em baixa sonoridade.

Do c. 12 ao 15, o violão apresenta e tenor fazem um dueto um pouco mais denso com *rasgueos* no violão do Tetracorde *Yanomani* (0237), enquanto que, nas cordas mais agudas, surge uma melodia em quartas paralelas que acompanha as oyê, ayê, bayê, pronunciadas pelo tenor com o seu motivo característico de nota ornamental sobre a nota Si. Reparando nas notas do violão, neste trecho, pude observar o uso de todos os doze tons, menos da nota Si, que é insistentemente repetida pelo tenor (Ex. 11).

O clima, então, retorna a um tipo de textura pontilhista, repetindo o material já exposto, perdendo o caráter rítmico e voltando ao etéreo. No c. 25, o coro apresenta um efeito sem altura

definida, descendente e ascendente, ondulante, com o texto onomatopaico: tig, tig, dugu, dugu (Ex. 19) em cânone, trazendo mais uma variação textural.

Para finalizar a introdução (Ex. 26), o coro apresenta, pela primeira vez, o material temático da seção D — Trondonton Trondon, em compasso 5/8, sem altura definida, acompanhado pelo violão com o *Tetracorde Yanomani*. Insisto nessa descrição mais detalhada, para enfatizar: o caráter rapsódico da seção introdutória, que traz uma grande variação de texturas, uma das características principais da obra.



Ex. 26 - c. 33 ao 35 de Yanomani

O tenor solista ao longo da introdução faz ornamentos sobre as notas Si, Mib, Ré, Fá# e Fá que, combinadas, poderiam resultar em acordes derivados da nota Si, (primeiramente, pronunciada com a palavra "Tom"): Si, Ré, Fá – acorde diminuto; Si, Ré, Fá# – acorde menor; e Si, Mib (Ré#), Fá# - acorde maior. Essa aparente centralidade em torno da de Si, que passa a soar como drono (nota pedal), não se impõe como centro tonal (gravitacional) devido à presença do Hexacorde Yanomani no violão; o qual provê uma outra "harmonia", que não é triádica, mas uma sobreposição de quartas justas e aumentada.

Há quase um total cromático na linha do tenor nesse trecho, se considerarmos as notas principais e os seus ornamentos, o violão em seus *rasgueos* apresenta todas as notas, menos o Si, e o coro segue a primeira referência dada pelo tenor, cantando somente a nota Si em altura definida. Esses dronos do coro (sobre a nota Si) são feitos com alternância de vogais que geram harmônicos naturais, enriquecendo a paleta de timbres vocais da tribo.

O trecho não tem melodia, o violão é percussivo e rítmico; o coro é textural, passando de um drono em uníssono para a textura tigdugu, que constrasta como elemento semi-caótico, e para a textura trondonton, que se caracteriza por ser homofônica, embora sem altura definida.

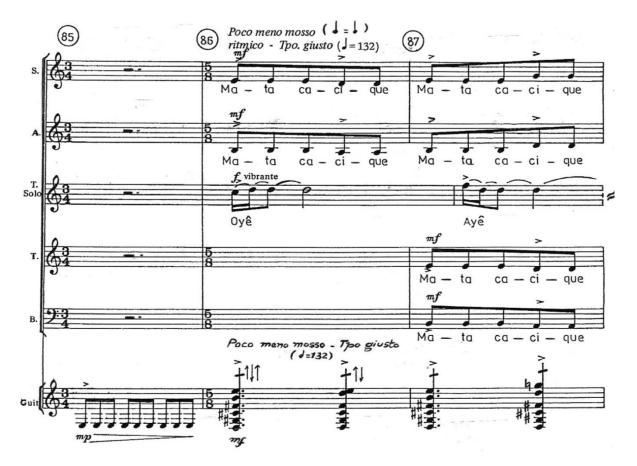
5.3 SEÇÃO A (C. 43-58), A' (C. 86-103), A" (C. 152-170) E A" (C. 233-261)

Esse é o material temático mais presente na obra, um cânone em quartas paralelas iniciado por soprano e contralto e imitado por tenor e baixo; em escalas pentatônicas que, em A e A', são ascendentes.

A seção A tem o texto "Zúma Mainhúna, Zúma Mainhúna, Zúma Mainhúna, Zúma Zúma Nâna" (Ex. 23); a frase é escrita em quatro compassos: três de 5/8 + um de 3/4, em colcheias, com as acentuações naturais das palavras, os quatro compassos transpostos sequencialmente por quartas ascendentes (Mi, Lá, Ré). Dentro de cada frase, encontramos a sonoridade pentatônica ao somarmos as notas das duas vozes que a conduzem, por exemplo: contralto e soprano na primeira frase cantam, respectivamente, em quartas as notas: Si–Mi; Lá–Ré; Si–Mi; Ré–Sol e após repeti-las sobem uma quarta.

Possui um compasso de ligação com as outras seções em que o coro canta: "Yêi, Yêi, Yêi", sem altura definida, acompanhado do violão com os seus acordes tímbricos e é apenas nesse momento que o instrumento toca, no restante da seção, o coro segue à capela e sem o tenor solo.

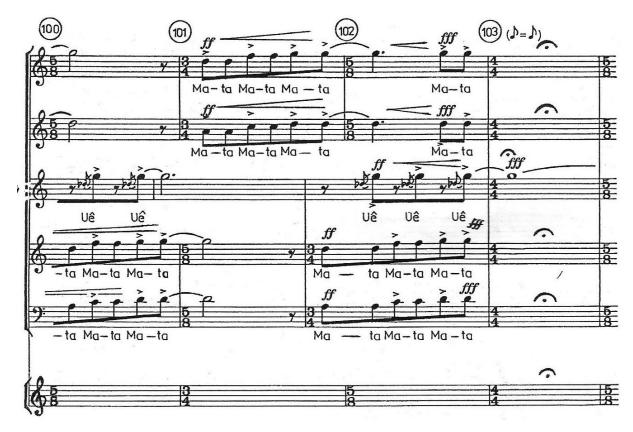
A' possui a mesma melodia no coro, na mesma altura, com o mesmo cânone (Ex. 27). Ela é uma seção um pouco maior devido a uma dupla repetição dos últimos compassos. Apresenta um texto distinto – Mata cacique, Mata cacique, Mata Mata Mata – daí a importância da repetição, enfatizando o verbo Matar em sua forma imperativa afirmativa, uma ordem clara que se repetirá ao longo da obra, uma obrigação moral da qual não se pode fugir.



Ex. 27 - c. 85 ao 87 de *Yanomani*

Diferente da seção A, em A' está presente o acompanhamento do violão com o *Tetracorde Yanomani* de base, acompanhado de um movimento de quartas paralelas ascendentes na primeira e na segunda corda, com acentos combinados às palavras do texto do soprano e contralto. Além disso, o tenor faz-se presente com o texto Oyê, Ayê, enfatizando as notas Ré, Fá e Sol com os seus ornamentos característicos. Essas notas são também as três notas repetidas pelo coro sob o texto "Mata, mata, mata", dando a sensação que o tenor antecipa e conduz o coro a esse clímax (Ex. 28)

Nessa seção, o tenor solo canta um material único em toda a peça (Ex. 29) e que será invertido na seção A": cinco notas Ré em colcheia, seguidas pelas notas Sib, Dó e Ré em semínimas c. 90 ao 92. Para resumir essa seção: violão e tenor solo dialogam diretamente e completam-se num jogo de acompanhamento para o coro que reapresenta o material temático da seção A.



Ex. 28 - c. 100 ao 103 de Yanomani

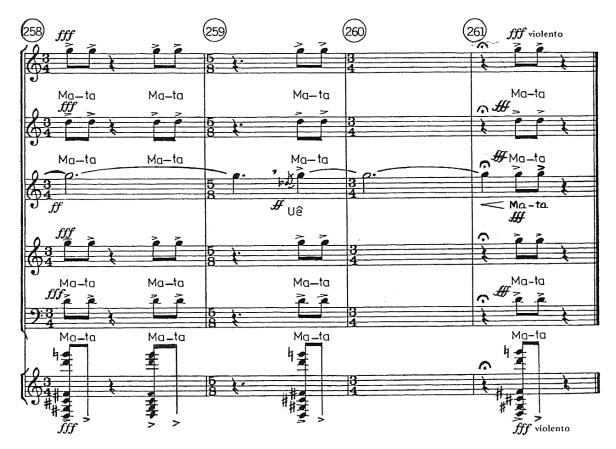
A Seção A" é basicamente a antítese de A', o mesmo texto, o mesmo acompanhamento, uma inversão quase literal, esclareço que o texto não é dito de trás para frente, aliás Nobre não faz isso em nenhum momento. A' vai do c. 86 ao 103 e A" do c. 152 ao 170, são as duas seções mais irmanadas, inclusive com a inversão da única variação temática do tenor, Ex. 29 e 30.



Ex. 29 - c. 91 e 92 de *Yanomani*



Ex. 30 - c. 163 e 164 de Yanomani



Ex. 31 - c. 258 ao 261 de Yanomani

A última seção da peça, A'" tem novos elementos em relação as suas irmãs: A, A' e A". Ela possui o texto de A, mas incorpora a palavra "Mata" que surgiu em A' e repete-a de forma insistente. Outro elemento novo é o uso de palmas combinado com os gritos de "Yêi", que margeavam a seção A, formando um efeito percussivo combinado.

O tenor solo sustenta a nota Ré e, depois, Sol agudo, sempre atingindo-as com notas ornamentais em movimentos de quarta aumentada ascendente (Láb-Ré e Réb-Sol).

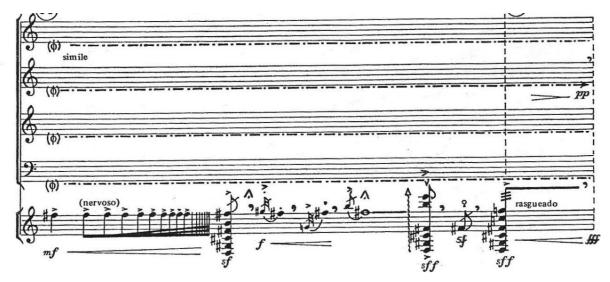
O violão mantém o *Tetracorde Yanomani* nas cordas graves e, nas agudas, desenha uma melodia em quartas paralelas por três vezes consecutivas: Lá–Ré;Sol–Dó;Lá–Ré, Lá–Ré, Dó–Fá, Lá–Ré, Sol–Dó; que nos dá uma maior sonoridade pentatônica.

Dentro do ritual fúnebre Yanomami, há um momento para um encontro intercomunitário chamado *Rehau*, mas, antes desse momento de trocas, acordos de casamentos e futuras alianças, é preciso vingar a morte daqueles que a encontraram de forma violenta, ainda mais quando o morto é um cacique. Neste sentido, a palavra: "Mata" é verbo, ação que precisa ser executada para o equilíbrio do universo Yanomami. É preciso vingar o cacique, matando o seu assassino, a apoteose final da peça é um convite e um incentivo para que os homens da tribo realizem tal vingança (Ex. 31).

5.4 SEÇÃO B E B' (C. 59-66 E C. 223-232)

Como podemos ver no Ex. 16, o coro abandona as notas musicais na seção B para produzir o som do ar saindo dos pulmões. Lentamente é a indicação na partitura, *ad libidum – exhale*; o tenor continua em silêncio desde a seção anterior e o violonista deve tocar as notas do *Hexacorde Yanomani* de forma bruta, puxando-as num movimento de pinça e fazendo com que a corda bata no espelho do instrumento, produzindo um ruído percussivo junto com a nota.

Em seguida, o violão continua solando as notas do acorde tímbrico (Ex. 32) até acrescentar as notas Dó e Fá nas cordas agudas sobre o *Tetracorde Yanomani* e apresentar um *rasgueo* com essa sonoridade.



Ex. 32 - c. 60 e 61 de Yanomani

Para finalizar a seção, o violão faz variações de ½ e ¾ tom em trêmulo no Fá grave e no Mi grave (sobre a 6ª corda), sustentando Ré grave em trêmulo (corda solta) e adentrando na próxima seção.

A seção B' é uma retrogradação bastante fiel com pequenas diferenças na ordem de algumas notas, uma mudança no trêmulo que, agora, é executado sobre a nota Ré grave e as suas variações de 1/4, 1/2 e 3/4 de tom e por fim.

O elemento ar, utilizado nessa seção, convida-me a refletir sobre a própria questão vital, a necessidade do ar para a sobrevivência e o *exhale* indicado na partitura quase como um convite para que o imaterial se despeça da matéria. O elemento ar traz essa ideia presente em diversas religiões, nas judaico-cristãs (BÍBLIA, Gênesis, 2, 7) e mesmo na cultura Yorubana, (MARINS, 2012, p. 116-117). Lembramos que, mitologicamente, o criador empresta-nos o seu sopro

divino no período que habitamos esse planeta e precisamos devolvê-lo ao partirmos junto com tudo o que recebemos nesse plano. No caso Yanomami e o seu mito de criação, o homem não veio do barro moldado (ou pó) com sopro divino (como nos mitos: cristão e yoruba), mas da cópula de *Omama* (Criador Yanomami) e sua esposa. A questão do sopro para os Yanomami tem uma importância distinta que é descrita no trabalho de Kopenawa (2015).

"Quando nos dão seus *xapiri*, sopram pó de *yakoâna* em nossas narinas com seu próprio sopro de vida. De modo que a *yakoâna* que bebemos não é um mero pó. Com ela os espíritos se lançam para dentro de nós com grãos de poeira." (KOPENAWA, 2015, p. 169)

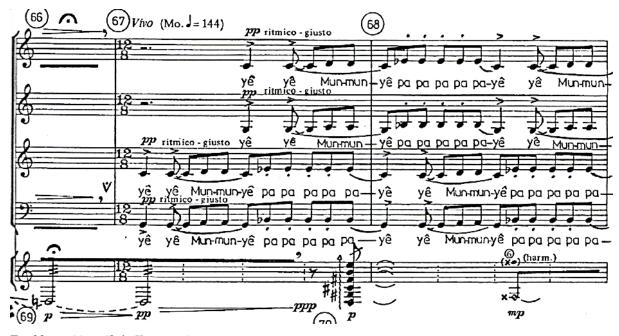
O sopro, para os Yanomami, é um elemento de grande poder e expressão, pode-se soprar a morte e a cura através dos seres mágicos, os *xapiri*, que habitam o peito do xamã. Neste sentido, essa seção musical representa um aspecto muito poderoso, mágico, um grande feitiço coletivo.

Nesses momentos mais silenciosos da obra, o violão surge com as suas qualidades de solista e é bem evidente o equilíbrio com o coro, uma seção de exploração tímbrica.

5.5 SEÇÃO X (C. 67-76)

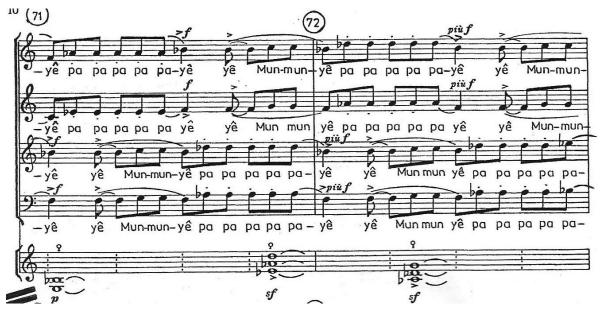
Do compasso 67 ao 77, temos um trecho inteiro que resulta em paralelismo de quartas sobre o tricorde Dó, Ré, Mib (Ex. 33). Novamente, a forma é a de um cânone, baixo (nota Sol) e tenor (Dó) iniciam um tema em quartas paralelas que é imitado por contralto e soprano, no final dessa seção, que tem um direcionamento ascendente. Esse é o mesmo procedimento composicional feito com a melodia das seções "As", mas, dessa vez, não temos uma sonoridade pentatônica e a melodia está num compasso composto.

Essa imitação gera uma harmonia que pouco tem a ver com a harmonia do acompanhamento no violão, os acordes não seguem um encadeamento tonal tradicional e trazem sonoridades tímbricas para a obra num plano diferente do instrumental. A primeira combinação das quatro vozes no coro durante o c. 67 dá-nos quartas sobrepostas de Sol e Dó, em seguida, temos o acorde de Dó menor com baixo em sétima e harmonia quartal com a sobreposição (com uma quarta aumentada entre tenor e contralto): Sib, Mib, Lá e Ré. Essa alternância entre harmonia quartal e acordes invertidos é a regra nesse trecho. O contraponto canônico vai gerando vários acordes diferentes que, às vezes, repetem-se, os acordes de quarta estão sempre presentes e a música culmina numa sobreposição de Dó e Fá em fff.



Ex. 33 - c. 66 ao 68 de Yanomani

Entre os acordes de harmonia quartal, além do mencionado, que surgem ocasionalmente, temos: Dó, Fá, Sib, Mib (sobreposição de quartas justas); Mib, Láb, Ré, Sol (quarta aumentada entre tenor e contralto); Fá, Sib, Mib, Láb (quartas justas); Láb, Réb, Sol, Dó (quarta aumentada entre tenor e contralto); e Dó, Fá, Sib, Mib (quartas justas).



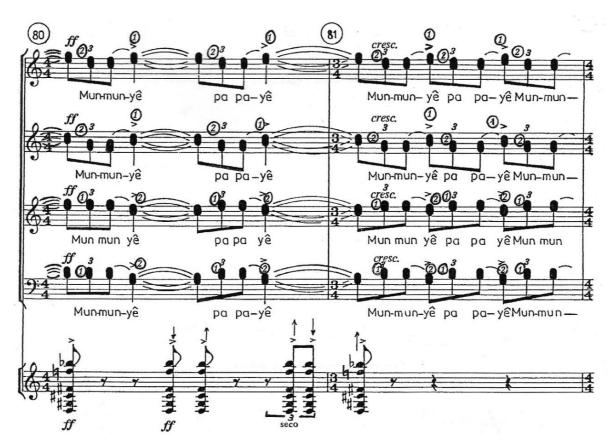
Ex. 34 - c. 71 e 71 de *Yanomani*

O violão nesse trecho acompanha o coro, fazendo um pouco de todo o material que apresenta na obra: baixos variando ¼ de tom, cordas soltas com o *hexacorde Yanomani* (que também é um acorde gerado pela sobreposição quartas), *rasgueos* e quartas sobrepostas de duas

ou três notas que se relacionam com o coro. Por exemplo, no c. 71, enquanto o coro canta a sobreposição de quarta aumentada: Láb, Réb, Sol, Dó, o violão toca: Mib, Láb, Ré, acrescentando uma quarta mais grave com o Mib, repetindo o Láb e aumentando a tensão do acorde, introduzindo um intervalo de segunda menor com o Ré (Ex. 34).

5.6 SEÇÃO C E C' (C. 77-85 E C. 170-179)

Essa seção é caracterizada pelo uso de *clusters* no coro, o tenor solo permanece em silêncio, não existem grandes variações entre C e C', são basicamente os mesmos elementos rítmicos. Há um compasso a mais quando comparados, mas não apresenta novo material, sendo uma prolongação do efeito. Quando somados todos os *clusters*, temos a presença do total cromático completo (Ex. 35).



Ex. 35 - c. 80 e 81 de Yanomani

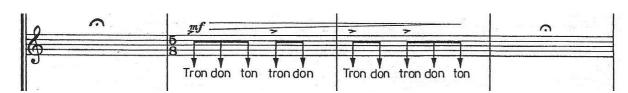
No violão, temos a insistência do *Hexacorde Yanomani* e do *Tetracorde Yanomani* acompanhando movimentos de quarta paralela nas primeiras cordas do violão. Assim como no

coro, se capturarmos um trecho curto de *rasgueos* (Ex. 2) podemos encontrar todos os doze tons.

Essa seção tem uma rítmica determinada pelo texto e os *clusters* assumem um papel percussivo que se reveza com os acordes do violão em um contraponto de timbres. A textura é homofônica sobre clusters cromáticos distribuídos entre os ataques no violão que preenchem as notas sustentadas do coro, alternando, assim, as sonoridades percussivas do coro e do violão. A seção C' consiste na apresentação em retrógrado das partes de violão e do coro que se alternam.

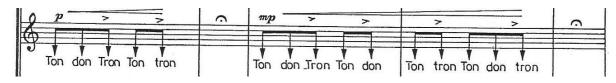
5.7 SEÇÃO D E D' (C. 104-125 E C. 130-151)

As Seções D e D' são essencialmente rítmicas, as palavras são onomatopaicas, colcheias percussivas num compasso 5/8 que, em B, acentua a combinação do agrupamento 3 + 2 colcheias para, em seguida, inverter para 2 + 3 colcheias. O ritmo homofônico do coro na verdade não expressa um compasso de cinco tempos, mas uma alternância de três e dois tempos, reflexo das palavras, Trodonton Trodon, novamente o texto gera o ritmo. Esse motivo rítmico (Ex. 36) é repetido cinco vezes, sempre interrompido por pausas, para depois ser diluído através da fragmentação e da diminuição da intensidade através da dinâmica: 5 colcheias em *p*, 3 colcheias em *pp*, 2 colcheias *ppp*, 1 colcheia em *pppp*.



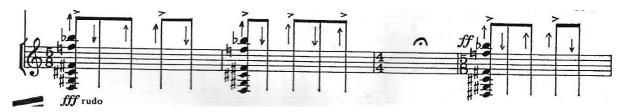
Ex. 36 - c. 112 ao 115 de Yanomani

Em D', o coro é espelhado com precisão, inclusive nos acentos, não há nenhuma outra diferença significativa, além do movimento retrógado entre as duas partes do coro (Ex. 28), inclusive a acentuação é retrogradada.



Ex. 37 - c. 136 ao140 de Yanomani

O Violão reforça a rítmica com rasgueos que possuem a mesma acentuação do coro, a base nas cordas graves é o *Tetracorde Yanomani*. Em D, nas duas cordas mais agudas, ele apresenta as notas Fá e Sib (Ex. 38) juntas por oito compassos e, logo em seguida, Ré e Sol também juntas (quartas paralelas) por mais treze compassos (contando com os compassos de pausa).



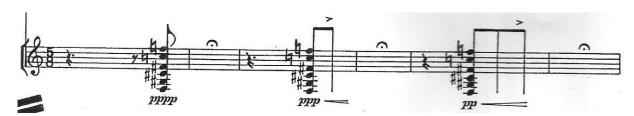
Ex. 38 - c. 104 ao 107 de Yanomani

Essa seção, além da força rítmica impressa pelo coro percussivo aliado ao violão, também reafirmando a mesma marcação, tem, em contraste, a força de um silêncio que vai se impondo até a seção central da obra (Ex. 39), para encontrar o espelho percussivo na boca do instrumento.



Ex. 39 - c. 121 ao 125 de Yanomani

Já em D', o caminho é inverso, o silêncio vai cedendo lugar à força insistente da percussão do coro e do violão que se apoiam para trazer vigor e movimento à obra; e as vozes agudas do instrumento ficam por conta de quartas paralelas nas notas Dó e Fá, Ex. 40.



Ex. 40 - c. 130 ao 135 de Yanomani

5.8 SEÇÃO Y (C. 180-222)

Essa seção é chamada de *Moteto* pelo próprio Nobre em entrevista a mim concedida e pelo maestro Carlos Besen também na entrevista que fizemos, mas esse título, de fato, não aparece na partitura. Aqui, a referência a essa forma não está conectada com a sua versão original do Séc. XIII, mas, mais adiante, com a tradição barroca de J. S. Bach (1685-1750) e romântica de Anton Brukner (1824-1896). Isso fica muito claro pela utilização de: quatro vozes, contraponto imitativo, tema sacro ou sagrado e utilização de único texto em todos os naipes.

O *Moteto de Yanomani* é um *canon* baseado na ideia de serialismo livre que inicia sempre no baixo seguido de tenor, contralto e soprano; sempre com distância de uma oitava, ou imitado na mesma altura para melhor adequação da tessitura de cada naipe. Ao todo são quatro séries dodecafônicas canônicas na mesma ordem, precedidas de uma introdução.

A primeira série dodecafônica (Ex. 41) é a original: **Mi, Fá, Fá#, Si, Sib, Lá, Dó#, Ré, Mib, Sol, Láb e Dó** ou nas classes de notas: **4, 5, 6, 11, 10, 9, 1, 2, 3, 7, 8, 0**; sob o texto: "O Cacique é morto, é morto". Chamarei essa série de **T4**, porque é o tema principal e inicia na classe de nota 4.



Ex. 41 - c. 191 ao 197 (linha do baixo) de Yanomani

A segunda série chamarei de I7, ou seja, a inversão do tema iniciando na classe de nota 7 (Ex. 42): Sol, Solb, Fá, Dó, Dó#, Ré, Sib, Lá, Láb, Mi, Mib e Si ou: 7, 6, 5, 0, 1, 2, 10, 9, 8, 4, 3, 11; sob o mesmo texto.



Ex. 42 - c. 203 ao 207 (linha do baixo) de Yanomani

A terceira é **RI0**, retrógrado da inversão, iniciando na classe de nota 0: **Dó**, **Mi**, **Fá**, **Lá**, **Sib**, **Si**, **Mib**, **Ré**, **Dó#**, **Fá#**, **Sol e Láb** ou: **0**, **4**, **5**, **9**, **10**, **11**, **3**, **2**, **1**, **6**, **7**, **8**; ainda sob o mesmo texto.



Ex. 43 - c. 208 ao 211 (linha do baixo) de Yanomani

A quarta e última série é **R2**, retrógrado do original, iniciando em classe de nota 2: **Ré**, **Sib**, **Lá**, **Fá**, **Mi**, **Mib**, **Si**, **Dó**, **Réb**, **Láb**, **Sol** e **Fá**# ou: **2**, **10**, **9**, **5**, **4**, **3**, **11**, **0**, **1**, **8**, **7**, **6**; agora sob o texto: "É morto" repetido quatro vezes.



Ex. 44 - c. 211 ao 218 (linha do baixo) de Yanomani

Para melhor visualização, preparei uma tabela com o tema e a sua inversão, iniciando em classe de nota zero e seus retrógrados, terminando em classe de nota zero, dessa forma conforme a tabela a seguir, podemos notar facilmente que T e R são retrógrados assim como I e RI também o são. Dividi as notas em grupo de três para facilitar a comparação.

Tabela 5 – Série dodecafônica suas Variações em Yanomani

T	0, 1, 2	7, 6, 5	9, 10, 11	3, 4, 8
R	8, 4, 3	11, 10, 9	5, 6, 7	2, 1, 0
I	0, 11, 10	5, 7, 6	3, 2, 1	9, 8, 4
RI	4, 8, 9	1, 2, 3	7, 6, 5	10, 11, 0

Há ainda três elementos que extrapolam a questão do cânone dodecafônico, considerado enquanto forma: a introdução, uma repetição do último motivo de T e o acompanhamento violonístico.

O acompanhado do violão é um *ostinato* percussivo característico de ritmos brasileiros como o baião, esse efeito percussivo é o efeito caixa que me referi no capítulo anterior. A repetição de último motivo de T (notas: Sol, Láb, Dó) é feita também em cânone como uma espécie reforço expressivo, enfatizando a tensão de um salto de quarta aumentada descendente em contraste com cromatismos e saltos menores.

Por fim, a introdução é feita com material temático de T, fragmentando-o. O violão realiza o seu *ostinato* pela primeira vez, o baixo canta as nove primeiras notas de T acompanhado pelo tenor em cânone até esse fragmento, depois, canta o T inteiro, acompanhado de tenor e contralto sem que eles completem o tema.

Essa seção é intrigante na obra sob vários aspectos, por um lado, ela é uma seção dodecafônica numa obra que enfatiza texturas, por outro, ela é mais uma entre as texturas das quais Nobre lança mão na composição de *Yanomani*, enfatizando o texturalismo. Enquanto o restante da obra tem ênfase no timbre, nas sonoridades, num simbolismo indígena (através do paralelismo de quartas e do uso da pentatonia), a seção Y afirma-se pela mescla de um modelo barroco (moteto monteverdiano) com o serialismo.

Há, aqui, também a dicotomia entre o nacionalismo e a música viva, Guarnieri – Koellreutter, mas isso não se apresenta como um conflito, porém como um caminho de preposição, de solução. Não quero afirmar, com isso, que Nobre fez uma grande descoberta inédita, mas que a sua música reflete o seu próprio pensamento, um pensamento que não se afiliou a ideologias e buscou um rumo próprio, inspirado em muito do que observou em sua experiência como músico. O processo criativo descrito pelo próprio Nobre enfatiza essa mente que recolhe impressões do mundo e mistura-a num baú de recordações, para daí filtrar e retirar ideais musicais que não são únicos, mas que emergem de um subconsciente (NOBRE, 2016, p. 89).

6 UM DRAMA INDÍGENA NA SALA DE CONCERTO

Em 1984, o Coral da UDESC apresentou-se no teatro do CIC – Centro Integrado de Cultura, por ocasião do encerramento do Primeiro Seminário da Escola de Música da UDESC em Florianópolis. O destaque do coro era a obra de Marlos Nobre: *Yanomani*. Foi a primeira vez que a obra foi executada no Brasil, o primeiro coro a fazê-lo e até agora, segundo Nobre (2016), o único. No mesmo ano, a obra foi reapresentada em Curitibanos junto com a *Missa Brevis* de Henrique Morozowicz, conhecido por Henrique de Curitiba. Em 1985, no Aniversário de 15 anos da UDESC, *Yanomani* foi apresentado mais uma vez e foi feita a sua gravação no disco chamado: Coral da UDESC no Teatro do Curso Elementar Menino Jesus. A capa do disco é uma gravura da artista plástica Jandira Lorenz que foi professora do Centro de Artes da UDESC (Figura 3).



Figura 3 – Capa disco do Coral da UDESC de 1985

Conforme a imagem da contracapa do disco (Figura 2), podemos confirmar a importância dada a obra no disco ao colocá-la como a primeira música do lado A Esse projeto institucional ocorreu sob a direção e idealização do Maestro Carlos Lucas Besen, então docente na instituição. De autoria do regente, é a obra que inicia o lado B, Cantigas do Boi-de-Mamão, sendo que esse lado do disco tem um caráter folclórico.

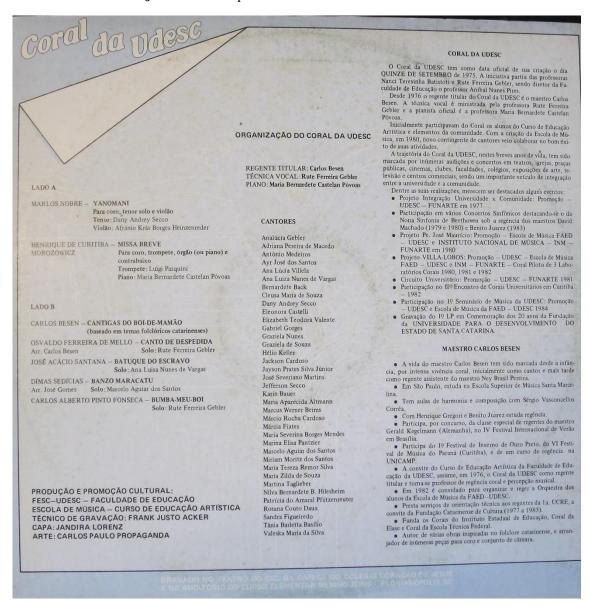


Figura 4 – Contracapa do disco do Coral da UDESC de 1985

O contato de Besen com Nobre começou em 1980 por intermédio da Professora Nanci Batistoti, quando o compositor era Diretor da FUNARTE. Eles encontravam-se anualmente e houve uma seleção para escolher um grupo que pudesse participar da experiência de Laboratórios Corais da FUNARTE. Marlos Nobre escolheu o Coral da UDESC como piloto e o maestro Oscar Zander iniciou os trabalhos de oficina no grupo. O nome desse projeto era Padre José Maurício Nunes Garcia e, naquele ano, foi fundada a escola de música da UDESC, o coral passou a viajar reproduzindo a experiência de laboratório com diversos grupos do estado.

O início desse projeto foi em 1983, Marlos Nobre veio a convite de Nanci Batistoti lançar o disco: *Yanomani*, no TAC, gravado com o grupo suíço que fez a encomenda da obra. Carlos Besen (2016) relata que ouviu o disco repetidas vezes e ficou interessado em reger *Yanomani*, e, através de Nanci, conseguiu a partitura e começou os ensaios com o grupo. A surpresa maior foi que a obra não apresentou muitas dificuldades de ensaio "...porque a partitura é muito bem escrita, ela define a altura onde você vai cantar, não é uma coisa aleatória, ele escreve a música como deve ser cantada e como deve ser interpretada. " (BESEN, 2016, p. 79). O grupo identificou-se com o projeto e preparou *Yanomani* em um mês, dois ensaios semanais que contaram com a colaboração de Bernadete Castelán Póvoas, Rute Gebler e Nilva Besen (irmã de Carlos) para ensaios de naipes, todos os cantores do grupo eram alfabetizados musicalmente.

O coro contava, na gravação, com 37 cantores e era formado por alunos do curso de música, professores, alunos da Escola de Música da UDESC e membros da comunidade. Dentro do coro, havia um grupo mais bem preparado pelo maestro: 12 cantores que formavam um madrigal para execução de um repertório próprio, esse grupo executa sozinho o moteto dodecafônico contido na obra: *O cacique é morto*.

Para Besen, o idiomatismo da obra é um elemento importante que viabiliza a sua execução.

"Ela é tão bem feita que não foi difícil de ensaiar e ele demonstra que conhece coro, ele tem conhecimento do metiê coral, porque se ele não conhecesse coro, ele não teria feito essa peça do jeito que ele fez." (BESEN, 2016, p. 83)

Importante também foi o resultado da performance, Besen teve uma profunda experiência que o impulsionou, durante os ensaios finais, dirigiu-se ao compositor e pediu auxílio na direção da peça. Nobre afirmou a Besen que confiava no trabalho do intérprete e que estava tudo de acordo com a partitura, desse modo, essa confiança foi fundamental para o maestro, aquilo mexeu com a sua autoestima e amadureceu-o como intérprete (BESEN, 2016, p. 80).

Após a gravação, o maestro queria fazer uma turnê nacional, mas devido à forte perseguição militar e à saída de Nobre do Brasil, não era possível cantar Marlos Nobre, o compositor havia ficado muito mal visto pela ditadura e apoiá-lo era um risco.

Do outro lado, o compositor recorda os momentos vividos na performance de *Yanomani* no Brasil, a obra que alcançou sucesso mundial com inúmeras montagens, só encontrou eco no Coral da UDESC nos anos 80 e os motivos, para ele, são a dificuldade da obra. "...eu acho que o pessoal quer cantar coisas mais leves, aquela é uma peça que precisa de um trabalho maior, mas de qualquer maneira a repercussão dela foi imensa fora do Brasil. " (NOBRE, 2016, p. 100). Questionei Nobre sobre a qualidade da execução da obra em Florianópolis, ele recorda bem do momento, disse possuir a gravação que teria sido mandada por sua amiga Nanci Batistoti: "...foi muito boa, muito bem feita, bom nível. Aqui no Brasil é uma coisa impressionante, acho que foi a única vez que foi tocada, foi estreia nacional, não me lembro de ter sido feita por outro coro aqui no Brasil." (NOBRE, 2016, p. 100).

Em 1994, entrei para a UDESC como aluno da Licenciatura em Artes – Habilitação em música e passei a cantar no Coral da UDESC. Naquela ocasião, conheci o disco que contém a gravação do Yanomani e confesso que não era minha música preferida nele, mas, depois de muitas audições, aquele material começou a atiçar minha curiosidade. Hoje, comparo auditivamente as gravações de Yanomani que tenho à disposição:

a 1ª é de 1980, gravada pelo *Choeur des XVIème*, dirigida por Jean-Jacques Martin, com Olivier Rumpf (tenor) e Dagoberto Linhares (violão) (NOBRE, 1983); a 2ª de 1984, gravada pelo Coral da UDESC, dirigida por Carlos Lucas Besen, com Dany Andrey Secco (tenor) e Afrânio Krás Borges Hainzenreder (BESEN, 1984); e a 3ª de 2009, gravada pelo Coro Cervantes of London, dirigida por Carlos Fernandez Aransay, com Julian Stocker (tenor) e Fabio Zanon (violão) (NOBRE, 2006).

As três gravações têm características distintas, todas têm o cuidado apropriado com a afinação e traduzem, de forma precisa, as indicações rítmicas da partitura, mas algumas escolhas interpretativas levam a resultados diferentes.

A primeira diferença que observo é o uso de um tenor de carreira solo na terceira gravação, isso, além de contrariar a exigência da partitura, trouxe para a gravação o elemento do vibrato que, nesse caso, é indesejado. Compreendo que, para um cantor que passou anos treinando essa técnica expressiva para utilizá-la com parcimônia em repertório barroco e renascentista, pode ser muito difícil retirá-la por completo em uma gravação profissional de um

trabalho único que propõe o não vibrato. Esse é o caso da gravação, que tem uma sonoridade agradável, com as dinâmicas e as sonoridades bem controladas, mas que foge da estética proposta com o excesso de vibratos, o mesmo acontece com o coro nos momentos de fortíssimo. Quando um regente escolhe um solista, a tendência do coro é tomar essa voz como padrão e adaptar-se a voz dele, isso é o que o Coro Cervantes faz, a tribo imitando o seu cacique.

Ao contrário de Julian Stocker, a ausência de vibrato não parece ter sido um problema para: Olivier Rumpf e Dany Andrey Secco, da gravação suíça e brasileira, respectivamente.

Na abordagem instrumental, temos uma que se destaca das demais: Afrânio é mais direto, a sua sonoridade é mais estridente, ele é preciso e foge da sonoridade do violão tradicional de concerto. Não há uma especificação sobre esse aspecto na partitura, mas acho que ele construiu um diferencial dentro de sua visão estética e isso, de certa forma, traz um elemento menos ocidental para o instrumento.

Observando com atenção o "moteto monteverdiano dodecafônico": O Cacique é Morto, novamente, percebo uma diferença marcante na execução do coro brasileiro em relação aos estrangeiros: tendo uma sonoridade mais direta, enfatizando a questão rítmica e trazendo um pouco mais de som nos finais de frase. Não há um tratamento barroco de interpretação que destaca as terminações femininas, por exemplo; ou cria arcos nas notas sustentadas, considero isso positivo porque foge da referência de interpretação barroca, ainda que a obra tenha um modelo e uma organização moteverdianos, ao tratar as frases com menos variação de intensidade, o intérprete cria um contraponto com o modelo tradicional de interpretação na música de concerto coral.

Nas questões técnicas gerais como afinação e precisão rítmica, não existe de minha parte observáveis nenhum defeito em nenhum dos grupos. Em relação à técnica de gravação, pareceme, e aqui preciso confessar que não sou especialista nessa área, que os coros europeus tiveram um recurso muito maior na gravação e finalização do material, especialmente no que se refere à masterização e, talvez, à qualidade dos microfones. Isso me recorda uma afirmação do maestro Besen sobre esse assunto: "O mais difícil para nós não foi fazer a peça, foi fazer a gravação com um profissional que tinha recursos muito parcos..."

Diante de tudo isso, entendo que essa obra foi ainda pouco explorada, merecendo uma futura versão, que atenda todas as exigências da partitura e seja sustentada por uma qualidade técnica de gravação. Acredito que a versão que mais se aproxima disso é a primeira, mas gostaria também que essa futura gravação fosse tão arrojada quanto a do Coral da UDESC.

7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao finalizar este trabalho, refletindo sobre a experiência de análise e escrita, compreendo que atingi os meus objetivos, por outro lado, surgiram novas questões que poderiam ser aprofundadas com outras abordagens, outras formas de análise, comparações musicais da obra com outras de sua época, ou anteriores e mesmo com a música do povo Yanomami. O assunto está longe de ser esgotado, mas abordei elementos que instigaram minha curiosidade na condição de músico, regente, violonista e cantor. Esse tipo de compreensão, que busca uma totalidade, foi um norteamento em meu trabalho, algo que gosto de pensar como uma abordagem holística, não como um fim, mas como processo em si mesmo. Dessas várias reflexões, discorrerei sobre as principais conclusões e apontamentos na dissertação.

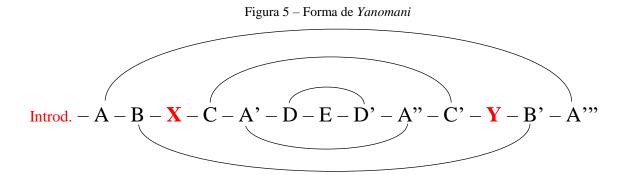
No que se refere às questões biográficas, cabe lembrar que *Yanomani* nasceu num período em que Nobre estava vivendo em Berlim Oriental, depois de ter sido preso pelo DOPS, devido à repressão de trabalhos de caráter social desenvolvidos pela FUNARTE sob sua direção (NOBRE, 2016, p. 98). Nessa fase alemã, o compositor recebeu a encomenda da peça, ele leu em um jornal de Berlim, sobre a morte de um cacique Yanomami em confronto com garimpeiros e está foi a sua motivação (NOBRE, 2016, p. 87). Isso dá à obra um significado muito especial dentro da vida do autor, um tipo de resposta sobre o seu pensamento político, que continuava firmemente estabelecido dentro de suas convicções humanistas, a sua visão social e a sua maneira de enfrentar as adversidades, preservando-se num novo país, mas sem omitir-se de defender aquilo que considera justo.

Quanto à questão Yanomami em relação ao opus 47, é preciso entender que a obra de Nobre está engajada num discurso pró-índio, uma denúncia contra o extermínio desse povo. Ela retrata, de maneira ocidentalizada, com um coro a quatro vozes, um tenor solista e um violão, o ritual fúnebre de um cacique assassinado, porém, apesar dessa formação vocal-instrumental erudita, Nobre consegue apresentar uma sonoridade que nos recorda o universo indígena. Essa aparente contradição pode ter sido solucionada graças à experiência real que o compositor teve com índios Xucurus em Pernambuco.

Uma conclusão importante que chego através de Grebe (1979), referindo-se à *Unkrinmakrinkrin*, é que a vanguarda latino-americana estava bem representada por obras como *Yanomani*, pelo conteúdo indígena e sociopolítico típico da América Latina, usando uma linguagem musical "avançada" e fugindo ao rótulo de nacionalismo. Segundo Nobre, ele buscava, nesse período, "...a absoluta ausência de ligação com qualquer tipo de movimento..." (NOBRE, 2016, p. 87), um caminho pessoal.

No capítulo quatro, sobre os elementos vocais-instrumentais, concluí que Nobre, através da expansão do violão e do coro e da linguagem motívica do tenor (que o caracteriza como um personagem de liderança na obra), provocou um estranhamento que nos faz mergulhar num universo "Yanomami". Além disso, ele faz uso de escalas pentatônicas e quartas paralelas que são elementos associados à representação do índio, como também já foi explicado.

Relembrando a análise da obra, apresento mais uma vez o esquema de sua forma.



A análise revelou-nos uma macroforma espelhada, ou palindrômica, que é gerada a partir de uma seção central, também espelhada, a música tem grande simetria que é quebrada em algumas seções. A peça possui uma introdução com motivos rapsódicos que enfatiza a variedade de texturas, uma característica muito forte de Yanomani, de fato, o texturalismo é algo que influencia profundamente o opus 47, nos termos de Nobre, ele chama isso de pluralismo técnico (NOBRE, 2016, p. 87). O material temático mais abundante da obra está contido na seção C e reproduz-se esse material nos outros Cs, caracterizando-se pelo uso de escalas pentatônicas em quartas paralelas. As seções E e E' têm uma textura mais etérea, com o efeito do ar sendo exalado, remetendo á questão vital, ao sopro de vida, mas também ao sopro poderoso e mágico da yakoâna que pode curar e matar e que promove o contato do xamã com o universo espiritual Yanomami. A seção X, que é uma das quebras de simetria, trabalha em quartas paralelas, sobrepondo-as numa harmonia quartal, sem estar associada a encadeamentos harmônicos tradicionais, apenas sonoridade, mais um timbre. As seções D e D' são formadas por clusters do coro num papel percussivo que se reveza aos acordes do violão em um contraponto de timbres, novamente um jogo de texturas. As seções B e B' trazem o coro num papel percussivo, homofônico sem altura definida que é reforçado pelo violão com os seus acordes tímbricos de quartas justas, sobrepostas e aumentadas. B e B' margeiam a seção central A, que é a origem do espelho e o momento mais silencioso da peça, com solo de violão. As seções B aproximam-se e afastam-se de A de maneira simétrica, alternando o efeito percussivo

com o silêncio. Outro momento que quebra a simetria da obra é a seção Y, o *Moteto O Cacique é Morto*, que se inspira na forma barroca e utiliza a técnica dodecafônica. Acredito que esse é o momento mais importante de *Yanomani*, por contrastar com toda a obra e, ao mesmo tempo, ser integrado como mais uma das texturas musicais possíveis, num caminho que une o passado e o presente, cercando-se das mais variadas influências e construindo a sua própria relação com a música e os seus valores éticos pessoais.

Depois de tudo, todas as influências, *O Cacique é Morto* recorda-me o fim inevitável de todo ser vivo, a morte que nos irmana e iguala, mas *Yanomani* não tem um discurso de conformismo, resignação ou perdão, dentro da cosmovisão Yanomami é preciso vingar o ente querido assassinado, por isso, o último movimento, C''', conclama toda a tribo, Mata mata mata, só assim o ente querido estará em paz, deverá ter o seu nome esquecido e os seus ossos triturados e carbonizados, será ingerido pela tribo para que, de alguma forma, continue a fazer parte do grupo.

Por fim, diante da audição das versões que tenho em minhas mãos, incluindo a arrojada versão do Coral da UDESC, de 33 anos atrás (1984), sob a direção de Carlos Besen, concluo que a obra deve ser ainda explorada por muitos intérpretes com recursos técnicos de gravação modernos e seguindo cuidadosamente as indicações do autor, para encontrar as várias possibilidades interpretativas que *Yanomani* permite-nos na condição de *perfomers*.

Destaco ainda, em anexo, as entrevistas concedidas por Carlos Lucas Besen e Marlos Nobre de Almeida, que me serviram como guia nos vários aspectos da obra a serem pesquisados, aquecendo o assunto em minha mente e apontando direções a serem exploradas. O material, porém, é mais rico e abrangente que o âmbito dessa pesquisa e fica disponível para ser explorado por outros pesquisadores que abordem temas comentados ali.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, IlkaVasconcelos. **The Musical Language of Marlos Nobre – Through His Orchestral Works**. Tese de Doutorado. University of Florida, 2007.

BESEN, Carlos Lucas. Entrevista de Carlos Lucas Besen concedida à André Franzoni Alexandre. Florianópolis, 20 de outubro de 2016. Entrevista.

BESEN, Carlos. **CORAL DA UDESC**. Florianópolis: Polygram do Brasil Ltda, 1984. 1 disco sonoro.

BÍBLIA. Português. A. T. Gênesis. In: BÍBLIA. **Bíblia de Jerusalém**. São Paulo: Paulus, 2002.

EDITORIAL, Comité. Entrevista: Nueve preguntas a Marlos Nobre. **Revista Musical Chilena**, [S.l.], v. 33, n. 148, p. p.37-47, ene. 1979. ISSN 0717-6552. Disponível em:http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12333/12656. Data de acesso: 15 mai. 2016.

GERVÁS, Jesús María Aparicio. BILBAO, Charles David Tilley. El Endocanibalismo en los Rituales Funerarios del Pueblo Yanomano. **TRIM: revista de investigación multidisciplinar.** Valladolid, N°. 8, págs. 73-92, 8feb. 2015. Disponível em: http://www5.uva.es/trim/TRIM/TRIM8_files/TRIM8.pdf>. Data de acesso 14 mai. 2016.

GERLING, Cristina Capparelli. A Teoria de Heinrich Schenker - Uma Breve Introdução. **Em pauta** - Revista do Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Música - UFRGS v. 1. n. 1. Dezembro de 1989.

GREBE, María Ester. "Ukrinmakrinkin". **Revista Musical Chilena**, [S.l.], v. 33, n. 148, p. p.48-57, ene. 1979. ISSN 0717-6552. Disponível em: http://www.revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/12334/12657>. Data de acesso: 17 mai. 2016

LUNN, Robert Allan. **Extended technique for the classical guitar: a guide for composers.** Tese de Doutorado. The Ohio State University, 2010.

KOPENAWA, Davi. ALBERT, Bruce. **A Queda do Céu – Palavras de um xamã yanomami.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

MARCO, Tomás. Marlos Nobre: El sonido del realismo mágico. Madrid: Fundación Autor, 2005. MARINS, Luiz L. Òrisà dídá ayé: òbátálá e a criação do mundo ioruba. África, São Paulo, v. 31-32, p. 105-134, 2011/2012. MARIZ, Vasco. História da Música no Brasil. Rio de janeiro: Nova Fronteira, 2000. MARTINEZ, Emanuel. Regência Coral: Princípios Básicos. Curitiba: Colégio Dom Bosco, 2000. MENEZES, P. C. Imagens do Brasil na música erudita do século XX: reflexões conceituais sobre identidades culturais brasileirasPer Musi. Belo Horizonte, n.32, 2015, p.246-268. MILLER, Richard. Training Tenor Voices. New York: Schirmer Books, 1993. _. The Structure of Singing – System and Art in Vocal Technique. New York: Schirmer Books, 1996. MOREIRA, Gabriel Ferrão. O uso da temática indígena na música de concerto latinoamericana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia. Opus, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 179-210, jun. 2016. . A Construção da Sonoridade Modernista de Heitor Villa-Lobos por Meio dos Processos Harmônicos: Um Estudo sobre os Choros. Tese de Doutorado. USP/ECA/Programa de Pós-graduação em Música, 2014.

NEVES, José Maria. **Música contemporânea brasileira**. Rio de janeiro: Contra Capa Livraria, 2008.

NOBRE, Marlos. **Entrevista de Marlos Nobre concedida à André Franzoni Alexandre**. Rio de Janeiro. 12 de março de 2016. Entrevista.

_____. **Yanomani – fürgemischten Chor, Tenor solo und Gitarre.** Marlos Nobre Edition, 1980.

Minhas convicções musicais. Disponível em:
">http://www.marlosnobre.com.br/index.php/pt_br/>">http://www.marlosnobre.com.br/index.php/pt_br/>"Acesso em: 27 mai. 2016.
Yanomani. EMI Angel, 1983. 1 disco sonoro.
Marlos Nobre: Selección Sonora . 2006. Madrid: Premio Tomás Luis de Victoria 2005. 1 CD.
PÓVOAS, Maria Bernadete Castelan. Análise Como Fundamentação do Processo Técnico - Interpretativo em Música. Universidade e Desenvolvimento , Caderno 1 - Centro de Artes v. 3, n. 1 - abril/96 Série Científica.
RAMALHO, Moisés. Os Yanomami e a morte . Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2008.
ROCHA JÚNIOR, Atilio Goltardo da. A elaboração do discurso no Romancero Gitano de Castelnuovo-Tedesco / Lorca. 2015. 97 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/131846 .
SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música: Edição Concisa. Rio de janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.
SILVA, João Raone Tavares da. Reminiscências Op. 78 de Marlos Nobre: Um Estudo Técnico e Interpretativo. Dissertação de Mestrado. UFBA, 2007
SIMMS, Bryan R. Music of the Twentieth Century : Style and Structure. California: Shirmer, 1996.
STRAUS, Joseph Nathan. Introdução à Teoria Pós-tonal . São Paulo: Editora da UNESP, 2012: Salvador: EDUFBA, 2013

ANEXOS

99

ENTREVISTA DE MARLOS NOBRE CONCEDIDA AO AUTOR

Rio de Janeiro. 12 de março de 2016

André –Eu li na tese de doutorado da Sra. Ilka Araújo, que esse seu trabalho está incluído no

que ela chama de 4º período composicional, que vai de 1980 até 1985. O Sr. Buscava, nessa

fase composicional, uma forma musical que dialogasse com a narração?

Marlos-Naturalmente, toda a esquematização assim, de fato, é superficial, mas fui eu mesmo

que fiz, aliás, quem me pediu foi a Revista Musical Chilena, pra fazer um apanhado da minha

produção, da minha trajetória e qual eram as fases. Então, eu dividi mais ou menos em fases

que realmente eram: 1ª fase, 2ª fase, 3ª fase...⁵

André – É sua essa divisão?

Marlos – Eu mesmo é que fiz, para evitar que outros fizessem errado. A primeira fase ainda é

uma espécie de nacionalismo, ainda derivado dos compositores, então, eu tinha 19 anos, a

primeira obra minha, as obras que eu escrevi entre 10 e 19, só ficou uma, porque o resto, eu

rasguei tudo, é o *Concertino*, até minha mãe ficou furiosa porque eu cheguei no quintal, botei

tudo e toquei a mão no fogo, pra não haver confusão, porque eram obras que eu não achava...

só deixei uma que é o *Concertino* – 1959, nacionalismo.

André- Que ganhou um prêmio?

Marlos – Foi menção honrosa, onde eu apareci em 1959, tinha 20 anos. Todo o resto, eu joguei

fora, então, essa primeira fase é marcada por uma espécie de tomando pé no nacionalismo

brasileiro. A segunda fase, depois, eu comecei a expandir, quando fui pra Buenos Aires, ...as

outras coisas que estavam acontecendo no mundo, o serialismo e o dodecafonismo, mas tudo

visto na minha maneira, nada de serialismo europeu, era muito brasileiro, todas as peças minhas

dessa época eram: Ukrinmakrinkrin, Variações... Depois, na terceira fase, era uma transição,

⁵De fato, a Revista Musical Chilena através do *Comité Editorial* publicou um artigo intitulado *Nueve Preguntas a Marlos Nobre*, no qual ele enfoca as suas três primeiras fases, como a edição é de 1979, ele ainda não havia entrado no que é chamado de quarta fase composicional.

onde eu procurava já sair do nacionalismo, foi uma fase de altíssima explosão sonora: Concerto Breve e Mosaico, eu usei o aleatório controlado, que era uma loucura, era 1970, eu estava com quase 30 anos, ganhou tudo que é prêmio no mundo, o concerto breve era a saída do serialismo, era a explosão, era o som, eu estava muito preocupado com a sonoridade integral da obra, depois disso comecei a depurar mais, essa depuração ocorreu justamente depois do Concerto Breve. Então, quando eu escrevi *Yanomani*, é um período, onde eu procuro trabalhar mais a absoluta ausência de ligação com qualquer tipo de movimento e que eu chamei: pluralismo, simplesmente eu usava tudo, todas as técnicas que queria, então, no Yanomani, existe serialismo, existe uma influência muito grande de Monteverdi, que eu adorava, sempre gostei muito de Monteverdi, aquele madrigal tem muita coisa dele. Não muita coisa, mas digamos, assim, eu fui muito pela música coral italiana da época de Monteverdi e também as novas técnicas de uso no Coro e na voz, efeitos de voz, então, eu chamei isso de pluralismo técnico, sempre motivado pela minha perspectiva de um compositor que trabalha de uma maneira lógica, então por exemplo essa obra tem uma lógica muito grande, ao mesmo tempo que eu uso a perspectiva social. Isso até foi por acaso, eu estava na Alemanha, estava andando em Berlim e li um jornal sobre o problema Yanomani que mataram um... aquela história de um cacique e tal... aí, eu comecei a estudar e comecei a ver o problema social dos índios no Brasil, sobretudo os Yanomani que eram milhares e, depois, foram reduzidos e realmente a civilização branca conseguiu matar os Yanomani, através de gerações. Esse aspecto social influenciou a obra, mas eu não faço panfleto, eu pego essa ideia e crio uma imagem sonora provocada pelo fato. Entendeu?

André– Sim. Olhando a partitura, já observei algumas coisas, mas eu gostaria que o Sr. falasse sobre como a forma musical está presente nessa narrativa.

Marlos — O aspecto fundamental dessa peça é que eu procurei os meios de notação mais adequados para a expressão, então, para mim, enquanto criador, o mais importante não é a técnica, mas a expressão, parece, assim, uma coisa óbvia, mas não é tão óbvia, porque muitos compositores foram dominados pela técnica ou pela subtécnica, ou pseudotécnica, e toda uma geração de músicos contemporâneos que eu vivi, viviam atrás de cada dia inventar uma grafia nova, todo mundo queria ser diferente e chegaram ao zero, a partitura era uma partitura branca, onde o cara botava uma linha e o instrumentista tocava o que queria. Ora, essa crise que eu vi na notação e eu tive contato com esse pessoal todo, no mundo inteiro, nos EUA e Europa, eu vivi isso, eles me olhavam assim, como muito tradicionalista e eu disse pra eles: o que vocês

estão fazendo, destruindo totalmente a tradição e não recriando uma tradição? Vocês vão pro zero, enquanto o que eu estou fazendo só daqui a 10 ou 20 anos vai ser... e é verdade, hoje em dia, fala-se em pós-moderno, eu fui pós-moderno em 1980, enquanto todo mundo era serial. Eu briguei muito na Europa, então, o Yanomani é a parte do som e, para conseguir o som que eu queria e a estrutura, eu tive que inventar novas escrituras inclusive para o coro, devido a necessidade de fazer o coro expandir-se, eu inventei um tipo de notação que é parcialmente aleatória, porque eu dou todos os parâmetros e o coro, por exemplo, pode improvisar: tic, tic, tic, tic... fazer certos tipos... porque eu queria criar um mundo controlado e, ao mesmo tempo, expandido, então, essa técnica, que está na partitura, fez com que essa obra que fosse estreada na Suíça, por músicos suíços, que nunca tinham visto nada disso, eu fui lá até para explicar um pouco, mas depois foi tocada na Alemanha, na Itália, na Dinamarca, na Suécia, eu não estava presente, então, a escritura ela é muito clara, inclusive foi tocada na UDESC também, a escritura é muito clara porque eu sempre busquei duas coisas: clareza na escritura e absoluta sinceridade do meu ponto de vista da expressão. Então, por exemplo, não me importa o que está acontecendo no mundo, digamos assim: qual é a moda, mas é claro que importa toda a problemática do mundo. Entendeu a perspectiva? O que não me importa é a moda, é aqueles compositores que continuam hoje, a juventude, a música espectral, música de computador, se achando muito novos, mas isso já existiu há mais de 10 anos atrás. Aqui, no Brasil, agora, tem uma mania de música de computador, *computermusic*, achando que é grande moda, quando, na realidade, a grande moda é o homem, a relação do homem, da mulher também claro, quando digo homem é a humanidade, com o ambiente que ele vive, com o universo, com a Terra, sem nenhum tipo de nacionalismo, não é Brasil, na realidade, nós estamos vivendo um momento onde o homem é universal mais do que nunca, os meios de comunicação tornaram o homem universal, a expressividade, hoje, o que se faz na China, você sabe online. Então, essa peça minha nunca deixou de ser atual, apesar de ter sido escrita em 1980. Aí pergunta por que, é porque ela foi escrita dentro de uma necessidade dramática puramente humanística, não é uma moda, eu não sou John Cage que vivia inventado coisinhas. Então, abstrai da moda e é isso que eu ensino muito aos meus alunos, eu dou aula em Yale, na Juliard, sobretudo nos EUA, aqui, algumas vezes, mas dou muito mais no EUA, onde eu digo pra eles: a técnica é o meio, não é o fim, mas tem que dominar tudo da técnica. Essa peça é uma explosão numa determinada época de um problema social que me afetou, mas que, depois, torna-se uma espécie de obra independente, ela é, ela existe.

André– O Sr. usou contraponto, serialismo, diversos recursos de composição tradicional e eu tenho a impressão de estar ouvindo música indígena. Como as técnicas empregadas contribuem para atingir esse objetivo?

Marlos – Veja bem, o problema todo é o seguinte, existem dois níveis do compositor, do criador. O nível objetivo, absolutamente controlado, e o subjetivo e espiritual, que ele supõe uma nova dimensão. Então, por exemplo, os meios técnicos que eu usei, eles foram usados para dar-me os efeitos e a obra que eu queria escrever, então, eu uso, nessa obra: a técnica dos clusters, dos blocos sonoros, a técnica da escritura parcialmente aleatória, onde eu dou certos parâmetros e o coro pode improvisar, tigdigdudu, as notas que quiser, os efeitos que são derivados de gritos ou de imprecações e uma escritura, às vezes, muito mais clássica, então, é tudo misturado. Apesar disso, a obra tem uma unidade e eu digo a você, eu não procuro nunca achar o milagre, eu não procuro, ou ele se dá, ou ele não se dá. A unidade que vem da diversidade, ela só pode ser conseguida através do domínio mental, então a obra realiza-se na minha cabeça e, depois, eu realizo no papel. Por exemplo, eu nunca parto, e é isso que é grande diferença e eu digo pros meus alunos: vocês partem do papel pra música, eu parto da música pro papel. Eu moro nesse lugar aqui que é cercado de árvores, eu saio de manhã, eu ando, vou, e impregno-me, até o ruído das formigas, eu ouço. Aqui, tem tudo, essa coisa assim quase que telúrica, ela faz parte de mim. Eu não digo assim: eu vou transcrever isso, isso entra no meu consciente, torna-se subconsciente e transforma-se em expressão, ao partir para escrever, aí que vem a técnica. Existe, por exemplo, quando tem o momento nessa peça, "o cacique é morto", eu uso uma técnica de madrigal que se remete a Monteverdi, ela vai a Monteverdi aí, aí porque eu acho belíssimo, então: (cantando) "o cacique é morto, o cacique é morto". Então, há um dramatismo que foi criado, porque essa música, eu posso cantar ela todinha hoje, como qualquer obra minha, porque ela está aqui, é como dizer a você. Ah, mas como é que...? Como existem outras coisas, outras atividades, a atividade do compositor é espiritual, a essência é espiritual e quem trabalha pra mim é meu cérebro, ele acumula uma tal reserva de impressões que, de repente, é como se eu colocasse tudo isso num grande baú e deixasse mexer, depois, aquilo vai saindo. Eu ensino muito isso aos meus alunos. Mas como é possível? Mas, então, vamos fazer assim... A ideia é essa peça, nasceu de uma necessidade espiritual de defender uma causa, a causa dos Yanomani, ao mesmo tempo ela não é um panfleto, é uma obra artística, onde sobrepõe o panfleto, eu não faço panfleto, eu só exponho, agora, o drama deles impressionou a minha psique e, através de uma técnica minha, eu expresso, então, a obra. Ela torna-se, então,

uma espécie de resumo, uma espécie de filtro de todas essas impressões. Então, isso é a ideia da criação.

André— Qual o papel do violão no Yanomani? O Sr. imaginou alguma função especial, já que se trata de um instrumento europeu numa narrativa indígena? Por que o violão?

Marlos – Veja bem, não existe nenhum mistério para isso, eu não pensei no violão, porque essa peça foi feita através de uma encomenda, então, era o coro da Suíça que ia gravar um CD, Romanceiro Gitano, de Catelnuevo Tedesco, que é uma obra para violão e coro. Tá entendendo? Então, eles iam gravar a obra dele e o violonista e o coro queriam uma obra contemporânea com essa formação, violão e coro. Eu não teria pensado no violão com coro, aí que eu digo a você como são as coisas, a encomenda tem duas funções: ou ela me desperta a repulsa ou ela me desperta a imaginação. O cara me diz assim, escreve uma obra para berimbau, 10 berimbaus e pandeiro, eu não vou fazer, não é que eu despreze, eu não vou ter ideias, mas quando falou assim: violão solo e coro, aquilo acendeu aquela luzinha, eu comecei a matutar, de repente, o violão que eu uso em Yanomani não podia ser outro, não podia ser nenhum instrumento além do violão, porque é um instrumento que também é espanhol, que tem uma característica sobretudo na música brasileira e ele, em Yanomani, não retoma o historicismo do violão, uma técnica do violão tradicional, tanto é assim que eu arrumei a afinação totalmente diferente e eu faço um tipo de técnica do violão onde ele faz glissandos, toques na madeira, toda uma série de escrituras que faz com que o violão torne-se um instrumento assim fora do espectro. Ah isso é um violão?

André – Expandido também?

Marlos – Expandido. Ah, o violão só faz isso? Não, eu mostrei que o violão pode fazer milhões de coisas e quando toquei essa peça, inclusive, na Itália, que tinha uma série de violonistas, eles ficaram enlouquecidos. Como é que essa partitura? O que é isso? De onde vêm esses sons? Porque esses sons que o violão deu, nenhum outro instrumento podia dar, essa ressonância do violão na caixa, bater, participa daquele primitivismo cultural, altamente sofisticado que é essa peça. Porque aí que tá a coisa, ela é extremamente sofisticada e, ao mesmo tempo, existe uma força primitiva que eu não busquei, ela simplesmente nasceu do subconsciente. Foi por causa do tema, a característica, pra mim, foi o tema, a morte de um cacique e é verdade, mataram um cacique e mataram como mataram tantos outros e o ritual dos índios, a maneira como eles

trabalham em cima da morte é que me levou a essa espécie de perspectiva, digamos, assim, espiritual do fato, uma comunidade pequena, mas que, de repente, transcende em uma dimensão humana muito grande, espiritual, então, foi isso que me fascinou no tema. Então, o uso do violão especificamente é para abstrair qualquer instrumento ocidental direto, ...porque o violão é um instrumento espanhol, depois, muito brasileiro, mas na música popular e tal, claro ele tem também músicos clássicos que escreveram como Villa-Lobos, mas essa perspectiva do violão retirado da essência daquele... O que é violão? Violonístico? Essa peça não tem nada de violonístico, começa pela afinação que é totalmente, brutalmente transformada e, claro, que deu muito certo porque, na minha cabeça, a criação mental aproximou as duas coisas: o violão funciona de uma perspectiva como um ser, um ser que eu não sei definir e o coro é outro ser, então, os dois atuam assim como duas dimensões, eu não sei definir, isso faz parte do indefinível da criação. Outra coisa, essa obra, eu escrevi num quartinho de hotel na Alemanha, em Berlim, a Maria Luiza, minha mulher, era bolsista em Berlim, ela ficava num quartinho, ela estava estudando, às vezes, ela ficava na cama lendo, e eu trabalhava num birôzinho pequenininho, me lembro bem, quando eu terminei a peça, eu falei assim: acabei, confinado num quarto e a imaginação voou, tudo o que eu posso dizer é que essa peça gira em torno de um problema social, isso é óbvio, ela é dramática, ela baseia-se nessa dramaticidade, mas, ao mesmo tempo, ela tem um tratamento musical contrapontístico que é extremamente sofisticado, isso é que o mais incrível, que muita gente diz: Como é que pode? É tão sofisticado e, ao mesmo tempo, é tão primitivo. Eu usei, eu usei não, caiu... na minha obra, sempre existe essas imersões, vem o primitivo e o altamente sofisticado.

André— O solo de tenor também fazia parte da encomenda? Ou Sr. imaginou a tessitura do índio nessa voz?O Intérprete, o tenor, deve buscar uma voz menos lírica ou deve cantar com uma voz lírica mesmo? O que o Sr. acha a esse respeito, impostada, não impostada?

Marlos – Ah, sim. Isso é importante porque o tenor tem que vir do coro, pode não vir, mas não é o tenor italiano, não é o tenor Caruso nem Beniamino Gigli, Domingos, nada disso, não é o tenor impostado de ópera italiana e eu procuro justamente um tenor com a voz natural, isso não é ópera italiana. Por isso, eu coloquei um tenor do coro, pode não ser, mas geralmente é melhor, essa é uma qualidade imediata. Eu escolhi o tenor porque ele me dava dentro da perspectiva da obra. Eu precisava de um tenor, onde ele se contrapusesse com a comunidade como se fosse o xamã, porque há uma perspectiva nesse sentido, muito ligado aquilo que aconteceu. Mataram o cacique e o ritual da morte do cacique, uma morte realmente feita por elementos brancos,

como matam toda hora, porque os Yanomani eram milhares e milhares, hoje são 300 mil, estão dizimando, acho que são muito menos agora, os Yanomani têm uma cultura altamente elevada e, sobretudo, a cultura do espírito, então, quando morre um cacique, eles queimam o corpo e aquelas cinzas é como se ele retornasse... Ele retorna, eles fazem uma comida também, eles ingerem a comida, então, o espírito dele não vai embora, ele retorna ao seio da comunidade.

André –Uma coisa que o Sr. já comentou, mas que gostaria de explorar um pouquinho mais. Lendo aquele seu texto: "Depois de quase cinco séculos, à taxa média de trinta mortes por dia... (NOBRE, 1980, p, ii). Qual o seu grau de envolvimento, na época da composição, com as causas ligadas à questão indígena? Havia algo mais além desse contato que o Sr. teve com o jornal, algum envolvimento mais próximo ou não?

Marlos – É boa pergunta. Eu fiz outra peça, em 1964, chamada *Ukrinmakrinkrin*, eu sou de Pernambuco, nasci em Recife e, em Pernambuco, eu tive contato direto com uma comunidade chamada Xucurus. Esses Xucurus viviam numa serra perto de Limoeiro, no interior. Eu estive lá e eles tinham uma comunidade muito produtiva dentro do trabalho deles, tinham lá os rituais deles e pouco a pouco, justamente por causa da vinda dos fazendeiros, aquela história toda do branco que começa a tirar as terras, começa a matar e começa a dar bebidas pra eles, começa a dar bugigangas pra eles, mas, sobretudo, bebidas. As moças, as índias começaram a prostituirse, os caras bêbados, ladrões, quer dizer uma sacanagem geral, uma tremenda bagunça na sociedade dos Xucurus, mas, uma vez por ano, quando eu estava ainda em Recife, em 1962, eles tinham o ritual mágico. O índio através dos rituais reencontra as origens, e eu estive, num desses, e é impressionante porque eles começam a gritar: Patu, paitê, papaiduá... e isso quer dizer: Meu Deus, meu deus nos acuda... aí eles tomam consciência da desgraça, eles tomam consciência do que eles eram. Eu estava lá e a minha mãe pensou até que eu ia morrer, porque ninguém vai, como eu era músico e eles tinham um certo respeito por mim, eu fiquei num canto e eles me deixaram quieto, ninguém pode estar presente nessas coisas, eu era muito garoto: 17, 16 anos por aí e me impressionou muito. Há um momento em que eles tomam consciência do que eles eram e o desespero é enorme, você não imagina. Então, eu escrevi o Ukrinmakrinkrin, em 1964, em Buenos Aires, *Ukrinmakrinkrin*, a tradução é comida para o espírito, veja que coisa, que coincidência, tudo igual. *Ukrinmakrinkrin* é comida para o espírito e fala: Patu, *paitê*, papaiduá, tamim, tamaniná, vê-se que eu sei de cor, esse dialeto deles, depois eles me explicaram que Patu, paitê é meu Deus, meu Deus acuda, nos acuda, nos livre, é uma imprecação. Então, essa minha ligação com os Yanomani, eu nunca estive com os Yanomani, mas eu liguei com essa experiência direta que tive e a música que eles fazem. Eles batem muito, eles gritam, é muito repetitivo, mas aquilo vai criando uma espécie de Catarses, onde, de repente, é impressionante, eu não bebi nada, eu nunca bebia, até hoje, eu nunca bebi, só vinho, mas eles bebem muito, eles entram num momento, como um exorcismo, começam a rodar, rodar, rodar e um cara lá recebe um santo, não é santo, é um pajé velho, o cara endoida, eles todos endoidam e eu tive momentos lá que eu disse: eu vou morrer aqui, perigoso a beça, porque qualquer pessoa branca, ali, é inimigo, não quer saber. Então, essa consciência que eles têm nesses momentos da desgraça deles como comunidade é que me provocou a escritura tanto de *Ukrinmakrinkrin* quanto de *Yanomani*, são muito diferentes as peças. *Ukrinmakrinkrin* é mais brutal, agora, eu como homem fui tocado por isso, porque eu sempre fui muito contra essa política brasileira. Então, eu esculhambava, eu escrevi artigos sobre isso, eu sou sociólogo, eu fiz curso de sociologia e ciências políticas em Recife e me formei como sociólogo e cientista político, minha mãe queria que eu fosse advogado, eu disse: advogado, eu não quero. "Você tem que ter um diploma." Então, entrei na faculdade de filosofia e fiz sociologia e ciências políticas. Sociologia, eu estudei com Gilberto Freyre e Pinto Ferreira e o Gilberto me adorava.

André – O Sr. escreveu diversas obras importantes para coro, eu já cantei e até já regi uma delas (Cancioneiro de Lampião). Como foi ou é a sua relação musical com a prática coral? O Senhor trabalhou com coro? Regeu algum coro durante um longo período ou cantou em coro?

Marlos – Eu fui cantor profissional, baixo, entrei pro coro na rádio MEC em 1962 por concurso, eu fiz o concurso como baixo-barítono e eu sou baixo. Eu entrei profissionalmente no coro da Rádio MEC em 1962 e fiquei até 1972, 10 anos, eu fui corista, eu cantei e é muito bom você cantar em coro. Eu cantando num coro, nós fizemos desde Mozart, Requiem de Mozart, Verdi, fizemos tudo que você pode imaginar, o repertório coral de música de câmara, coro a capela, Monteverdi, tudo. Ora quando eu escrevo para voz, eu canto, eu canto pra ver como é que está, então, essa experiência minha, como membro do coro, foi fundamental, depois, eu passei a ser regente, mas pouco tempo depois, eu passei a ser regente de orquestra, mas, sobretudo, essa experiência como cantor, ali metido. Você tem que saber cantar porque a voz, a emissão da voz, você sabe muito bem quando um compositor não domina a voz, é quando ele escreve instrumentalmente para voz, como se fosse um instrumento e não é a voz, a voz tem toda uma coisa que você não aprende no papel, você só aprende fazendo, eu sempre digo: vocês têm que cantar num coro amador, o compositor, mas, hoje em dia, eles não querem saber, eles escrevem qualquer coisa, mas quando eles escrevem qualquer coisa, o coro não canta, é uma dificuldade

enorme, é mal escrito, intervalos que não casam, você sente que é um negócio feito por quem não entende. Por que eu fiz Cancioneiro de Lampião? O editor, naquela época, na Alemanha, falou: "Marlos, faz uma peça que todos os corais da Alemanha possam cantar, você precisa ter um sucesso alemão" Fui pra um hotel, isso foi em Darminstron, e me lembrei: "Olé muié..." e aí eu fiz em quatro dias, escrevi tudo assim, eu cantando. Ele editou e foi uma loucura na Alemanha, vendia feito banana, foi minha obra que mais vendeu, de repente, era mil exemplares por semana, eu ganhei muito dinheiro por causa disso, aqui, no Brasil, o pessoal hoje já canta e tal, tem uma gravação maravilhosa com o coro da OSESP, lá na UDESC também já cantou, Carlos Alberto Pinto Fonseca com o Coro de Minas Gerais, mas sobretudo nos EUA. Então, a escritura minha para coro, $Agô-lon\hat{a}$ por exemplo e outras obras assim, são intrinsicamente vocais, elas não são fáceis, mas não tem problemas ao cantar, a pessoa canta com prazer.

André– Agora, citando o José Maria Neves (2008, p. 285), Marlos Nobre "foi, durante muito tempo, o compositor brasileiro de maior projeção nacional e internacional" E, para Ilka Vasconcelos Araújo, o Sr. é o sucessor de Villa-Lobos. Como o Sr. vê esse "título"? Sua carreira internacional tem representado o país? O Sr. considera isso relevante? Tem essa vocação de patriotismo? Como o Sr. se vê ao longo de sua vida no cenário musical nacional e internacional?

Marlos – Eu, quando tinha 21 anos, eu fiz um Trio, para piano, violino e violoncelo, eu estava em Recife, eu nunca tinha escrito nada para trio, eu não tinha um professor, de composição, eu tinha professor de harmonia e contraponto, mas eu não sabia se colocava o violino aqui... e perguntei ao meu professor: Como é que eu faço? Ele falou coloca o violino, violoncelo e o piano embaixo porque eu colocaria o piano em cima na partitura, quer dizer, eu não sabia nem isso. Eu tinha 21 anos, nunca tinha escrito e o trio é uma das coisas, uma das formas mais difíceis para escrever-se na música de câmara, eu não tocava violino, não tocava violoncelo, eu não entendo. Quando eu começo, eu começo assim, meio enjoado, de repente, baixa um negócio e eu começo a escrever, então, não dá pra entender bem, não dá pra explicar bem porque esse negócio que baixa, ele sempre baixou, ontem mesmo, eu terminei uma obra 11 horas da noite, ia começar a obra aos poucos, aos poucos, de repente, eu não saio da mesa, aí começa uma espécie de compulsão criativa. Bom, eu terminei o Trio, fiz o Trio, não podia ser a minha cópia, até dei para um cara copiar em Recife, eu nem olhei a cópia dele, aí eu mandei pelo correio e, um dia, chegou um telegrama: "Comunico, do ministério da educação, da rádio, comunico seu Trio, primeiro prêmio, concurso de composição, júri: Camargo Guarnieri, Radamés Gnattali, Francisco Mignone, Renzo Massarani. Bom, aquele papel, eu tenho ele até hoje, foi um choque. Como é que eu ganhei isso? Não posso ter ganho isso. Primeiro prêmio, segundo prêmio foi Guerra Peixe, aí deu problema porque o Guerra Peixe era um grande, ele tinha 50 anos, muito conhecido no Recife e um jovem de 21 anos ganhar e o Guerra Peixe ficar em segundo lugar, terceiro prêmio foi um alemão que era pianista e estava começando. Foi uma coisa impressionante, então, esse Trio, ele conjuga duas coisas, porque eu já tinha estudado com o Koellreutter e tinha estudado com Camargo Guarnieri, depois, com Koellreutter, eu tive duas aulinhas; com Camargo Guarnieri, eu estudei depois, até aí, eu só tinha estudado a parte teórica com o Padre Jaime Diniz. Então, quando esse Trio ganha, ele é tocado e a crítica, porque naquele tempo eram seete críticos no Brasil, eram: Jornal do Brasil, Jornal do Comércio, O Globo, Diário de Notícias, O Dia, Última Hora e tinha mais um... Aí quando ele é tocado, depois, no dia seguinte, veio o jornal, uma alucinação, "Marlos Nobre aparece na música brasileira como uma estrela de intensa luminosidade a quem parece Villa-Lobos ter entregue o cetro da criação musical do Brasil."

André – Nesse momento, já apareceu esse título de sucessor de Villa-Lobos?

Marlos – Tô falando pra você, Dornfeld fala assim: "...a quem parece Villa Lobos ter entregue o cetro..." Villa-Lobos tinha acabado de morrer, isso foi em 59, quer dizer, ele tinha morrido e o Brasil estava sem ninguém, aí o cara do diário de notícias era o Rico Oliveira França "Tratase de uma obra definitiva da música de câmara do Brasil e Marlos Nobre aos 21 anos de idade passa a limpo a música brasileira." Assim cara, aí outro, Andrade Murici, o maior crítico daquele tempo, "Marlos Nobre pode se colocar agora ao lado de: Villa-Lobos, Camargo Guarnieri, Mignone... citou todos, Radamés Gnatalli, como um criador excepcional à quem a música vai dever muito no futuro." Então, eu tenho essas críticas todas, quando eu olhei aquilo, "Ah você ficou feliz?" Eu fiquei com um medo e eu disse: E agora? Essa é a reação da pessoa de 21 anos. Pensar que um cara vem de Recife e vem com um troço desse, chega com um trio e, de repente, sai esse negócio todo, aí eu passei a ser uma esperança da música brasileira, tá entendendo? Agora, acontece que eu não fiquei nisso né, como eu não ganhava dinheiro, o meu pai dizia pra mim assim: você vai ser compositor, você não vai ganhar dinheiro, aí esse prêmio era, naquela época, cem mil reais, aquilo era um ano do salário do meu pai, aí peguei esse prêmio e dei todinho pra ele, olha aqui óh, ganhei com uma música só, "ah não sei o quê", aí ele foi lá, todo orgulhoso, mostrar pra mamãe, depois, eu ganhei o prêmio de São Paulo e comecei a ganhar prêmio porque não era outra maneira, eu descobri que não tem outra maneira de ser compositor, aí eu ganhei 21 prêmios.

André– Eu não entendi bem, o Sr. já era aluno do Camargo e do Koellreutter quando ganhou esse prêmio?

Marlos – Não, depois! Com o Koellreutter tinha tido uma aula, em 1960, mas do Camargo não, aí quando eu ganhei o prêmio, o Camargo me disse: "É menino, você é muito talentoso, mas você precisa estudar mais, eu me ofereço para dar aulas." Aí, eu fui lá, pra São Paulo, estudar com Camargo, ele era uma pessoa muito estranha, ele estava num período difícil, muito magoado, muito amargurado, porque, naquela época, havia uma briga entre serialistas e nacionalistas, então, estava de um lado o pessoal de São Paulo que era muito serial e que esculhambava com Camargo, eles lá falavam pra mim: "Você está do lado errado" e ele magoava-se muito, sofreu muito com isso, ele me passava muito essa amargura e a primeira coisa que ele me deu foi um tema folclórico, aí a primeira coisa que eu fiz, de sacanagem, coisa de garoto, eu fiz uma série dodecafônica do tema, escrevi umas variações dodecafônicas só pra chatear, aí, quando ele olhou, ele falou muito engraçado: "O que que você fez com o meu tema? Como é que você faz uma..." quase chorando, ele quase chorava e, então, eu entendi o choque, vou sair dessa rápido e saí, fiquei com ele seis meses e vim embora pro Rio, porque não dava, eu queria ser livre, entendeu? Então, é assim essas experiências que eu tive, eu tive uma experiência muito boa com Mignone, ele era uma pessoa maravilhosa, porque ele conversava muito comigo, abriu muito a minha cabeça, meu filho você tem um talento enorme, estude técnica mais... e foi, então, que eu fui pra Buenos Aires, estudei com Ginastera, Messian e aí que eu...

André – Mudando um pouco de assunto. O Sr. teve diversos cargos importantes que contribuíram para o desenvolvimento de questões interessantes. Na FUNARTE, por exemplo, o Sr. teve uma grande iniciativa no trabalho com coros, até em Florianópolis comenta-se isso. Como o Sr. se vê nesses cargos? O Sr. poderia falar um pouco sobre suas contribuições? (comitê de desarmamento nuclear, UNESCO).

Marlos – Nessa época, eu tinha uma ansiedade de trabalho, que, hoje, eu tenho, mas quando eu tinha 25 anos, eu era uma máquina né, eu trabalhava assim 20h por dia, eu era um bólido, então, quando eu assumi o instituto nacional de música em 1976, por aí, foi uma época difícil, que era a época da ditadura militar, mas ao mesmo tempo uma época onde já começava uma abertura, que estava o Geisel e a Amália Lucy (Geisel), que criou a FUNARTE, e eu tenho que dizer que

nunca houve nenhuma objeção ao meu trabalho lá. Então, o que eu fiz? O Projeto de Corais com a Globo fiz um concurso nacional de corais anualmente, vinham corais de todo o Brasil, corais amadores e ganhavam prêmios, pela primeira vez, na televisão, na Globo e, além disso, eu criei o Programa de Apoio ao Canto Coral, com envio de partituras corais, mas tudo grátis, para todo o Brasil, porque você sabe que uma coisa é um coral oficial, outra coisa são corais amadores, mandava partituras de graça de todos os grandes compositores para o Brasil inteiro. Fiz o Concurso Nacional de Bandas de Música, pela primeira vez, porque eu considerava a banda como a orquestra de uma cidadezinha do interior, então, fiz o concurso de bandas e o Projeto de Apoio as Bandas de Música, mandava instrumentos da Weril para todas as bandas do Brasil, hoje, se você vê tem tanto Marlos no Brasil, a minha mulher diz: "Pô não é possível ter tanto Marlos", mas é por causa das bandas e o Projeto Espiral que foi o pioneiro de ensino de instrumentos de cordas a operários, aí o SESI deu-me apoio. Tudo pela FUNARTE, Concertos para a Juventude, Concurso de Instrumentistas Jovens, Antônio Meneses quando tinha 12 anos, eu dei o violoncelo pra ele e a bolsa de estudos. Todo mundo jovenzinho, concurso de compositores, encomendas a compositores, mais de 48 encomendas a compositores jovens e o Projeto Espiral que era o ensino de instrumentos de cordas para músicos pobres, das esferas mais pobres. Baseado no fato de que não tinha músicos no Brasil, a maioria era estrangeiros, você ia para a Orquestra da Paraíba, era todo mundo chileno; em Recife, era chileno, argentino, uruguaio e, então, eu criei esse projeto para ensinar cordas para operários, filhos de operários. Por conta desse projeto, é que eu tive o primeiro problema, um dia, eu estava trabalhando e chegou um oficial, me convidou para acompanhá-lo e eu fui preso, me levaram para o DOPS aqui no Rio de Janeiro e, durante um tempo que parecia interminável, fui interrogado por três oficiais que me diziam, me perguntavam: "Afinal de contas esse seu projeto é comunista? Porque o Sr. já esteve na Rússia, na Polônia." Eu disse: não só isso, na Rússia, na Polônia, na Iugoslávia, na Hungria, em todo o lugar que faz música onde eu sou chamado, eu vou. "É, mas esse nome, Projeto Espiral é um nome muito esquisito." Olha, você joga uma pedra na água, não faz uma espiral, é a ideia de começar com uma coisa e expandir para o Brasil todo. "Ensino de jovens operários?" É porque os jovens têm que ter uma perspectiva. "Ah, mas você não acha que operário tem que ser operário?" Resumindo, essas perguntas eram repetidas por três oficiais na minha frente, aí saiam dois, entravam mais dois e ficava um, aí repetia as mesmas perguntas, aí saiam dois entrava outro, isso começou mais ou menos às 10 da manhã, no dia seguinte, às sete, eu estava respondendo sem água, sem comida e eles se revezando, aí quando chegou mais ou menos assim no dia seguinte à noite, quer dizer, isso se passou um dia inteiro sem comer, sem água, não me ofereciam nada e se revezavam as mesmas perguntas.

Quando chegou no dia seguinte, à as sete horas da noite, eu disse: eu não aguento mais, eu não aguento mais. "Não, mas porque você fez esse projeto chamado Espiral?" Entra um oficial e cochichou um negócio no ouvido do outro, eles pararam, saíram, eu fiquei sozinho, aí entra um oficial e fala: "Você vai me acompanhar." E eu pensei estou lascado, agora, eu vou pra uma cela: "O Sr. me acompanha, por favor." Aí me botaram num carro e me largaram na Av. Rio Branco, eu morava em Copacabana, não tinha um tostão e eu fui andando da Av. Rio Branco até Copacabana a pé, de madrugada, três horas da manhã, com fome. Rio Branco, sabe o que é a Rio Branco? Ali perto da Cinelândia, eu: pô, vocês não podem me levar até pelo menos Boa Viagem? "Não, nós temos ordens de largar o Sr. aqui." Aí eu fui andando a pé até Copacabana, naquela época, não tinha taxi, não tinha dinheiro, não tinha nada. Então, você vê, por causa disso, um projeto social que eu fiz para o benefício do Brasil. Mas esses projetos todos o que aconteceu? Quando eu saí, sabe o que eles fizeram? Acabaram com o Projeto Espiral, então, as crianças vinham falar comigo: "Maestro, o que eu vou fazer com meu violino?" Lá no Ceará: "Meu violoncelo?" Esculhambaram, acabaram com o projeto, tinha projeto na Bahia, tinha projeto em Brasília, hoje em dia, tá todo mundo fazendo projetos sociais de música, se o Brasil, em 1978, não tivesse parado, hoje em dia, o Brasil seria uma potência musical, mas foi cortado, tanto que, depois disso, eu disse: quer saber de uma coisa, não quero mais saber de administração, eu fazia muita coisa na FUNARTE, agora, tudo isso aconteceu com uma pessoa que tinha saúde, pelo menos naquela época, mas é uma barra.

Quando esses meninos dessas famílias apaixonavam-se pelo instrumento transformava a vida da comunidade, uma coisa impressionante. E eu fiz uma coisa também que foi alvo, aqui, eu fiz uma espécie de loucura, o Projeto de Construção de Instrumentos de Corda, o *Luthier*, Guido Pascoli que era muito amigo meu, o sonho dele era criar uma escola, eu disse: vai criar, dei tudo pra ele, madeira, tudo que ele queria, compramos tudo e ele disse: "Rapaz, onde que vamos colocar isso?" Falei: aqui na penitenciária do Rio, nos menores delinquentes e, então, eu criei um Projeto de Luteria na Penitenciária, então, o dono falou pra mim: "O Sr. é louco, esses meninos, todo mundo aqui é perigoso." Eu falei: deixa comigo. Olha, mudou a face desses garotos, o Guido falava pra mim: "Marlos, os piores elementos são os mais talentosos." E eu criei luteria, tem *luthier* hoje em dia na Bahia que eram desses meninos. Então, eu fiz isso na loucura e isso foi uma das coisas que pesou muito na acusação. Eles falavam: "O Senhor é um subversivo, o Senhor vai numa penitenciária e bota uma aula de..." Escuta aqui o que eu ia dar aula? Aula de canivete? Aula de pistola? Eu dei aula de música, construção de instrumentos, meu amigo, uma coisa que o Brasil precisa. "Ah, mas isso é subversivo." Eu fui acusado disso tudo, naturalmente, hoje em dia, os *Luthiers* que existem lá na Paraíba eram meninos presos,

eram presos aqui, alguns deles tornaram-se professores. Então, foi uma fase muito bonita, só que foi num tempo complicado, no regime militar. Muita gente diz assim: "Ah, o Marlos se aproveitou do regime militar." Mal sabem o que eu passei, de qualquer maneira, a música no Brasil hoje, eu acho que está vivendo uma situação boa, com muitos problemas, mas se eu falar de compositores, eu diria que o grande problema hoje é: a grande quantidade e a falta de oportunidade. Existem concursos, mas as orquestras tocam um repertório, sempre mais ou menos igual, nós estamos vivendo um período complicado.

André– E a UNESCO?

Marlos – A UNESCO foi através de meus contatos na Europa que o pessoal me disse: "Marlos, você... o Brasil não é representado na UNESCO." Aí, fui a Moscou e lá eu vi o que era e tal, e, aí, em Paris, e eu comecei a trabalhar para que, através da UNESCO, os projetos do Brasil tivessem repercussão. Então, em 1985, eu fui à assembleia geral da UNESCO em Dresden na Alemanha e eu fui eleito, por unanimidade, presidente da assembleia, eram 175 países. Aí, eu falei, agradeci: gostaria de pedir que nós criássemos, agora, o ano internacional Villa-Lobos, em homenagem ao centenário de Villa-Lobos e foi instituído. Então, foi o primeiro presidente latino-americano e o primeiro presidente na história, eleito em Dresden, em um país comunista, na Alemanha, e por unanimidade. Eu falava Inglês, falava francês, falava italiano, falava espanhol, alemão um pouco, tinha uma penetração muito grande, isso para o Brasil significou o seguinte: assembleia geral de conselho da UNESCO em Brasília em 1989 e lá que eu fiz a Conferência Internacional sobre Villa-Lobos, convidei Lorin Maazel para dirigir a orquestra internacional que dirigiu o Choros no. 6. Essa coisas desviaram-me um pouco da composição, mas eu tinha que fazer né, depois de um certo tempo, eu parei com tudo e me dediquei à composição.

André – A respeito de Yanomani especificamente, voltando agora pro começo. Como foi o impacto político e social dessa peça? Ela mudou alguma coisa?

Marlos – A repercussão foi grande da obra em todos os meios culturais do mundo inteiro, uns mais do que no outro, por exemplo, na Itália, teve uma repercussão enorme; na Alemanha, muito grande; na França, muito grande; em todos os países, Moscou, Tchecoslováquia, Hungria, pra variar, foi na Europa inteira e na América Latina, México, EUA começou depois e, aqui, no Brasil, não. Só pouco a pouco, na UDESC, teve a Nanci Batistotti que fez a primeira

apresentação lá, não sei se pela dificuldade, mas a maioria dos corais hoje no Brasil não canta, porque eu acho que o pessoal quer cantar coisas mais leves, aquela é uma peça que precisa de um trabalho maior, mas, de qualquer maneira, a repercussão dela foi imensa fora do Brasil.

André – A pergunta agora é sobre Florianópolis, lá a peça foi regida pelo maestro Carlos Besen. O Sr. se recorda da apresentação da Apresentação?

Marlos – Eu lembro, lembro, inclusive eu tenho a gravação, eu não sei onde é que está, mas eu tenho, a Nanci me mandou, foi muito boa, muito bem feita, bom nível. Aqui, no Brasil, é uma coisa impressionante, acho que foi a única vez que foi tocada, foi estreia nacional, não me lembro de ter sido feita por outro coro, aqui, no Brasil, não me lembro. Aí, mostra a falta de interesse dos intérpretes, se eu fosse depender do Brasil. "Ah, você fez sua carreira internacional." É uma absoluta necessidade, além de eu querer me projetar fora, nos EUA, eu sou endeusado, sou Prof. da Universidade de Yale, Juliard School e Indiana, não só fui como compositor convidado, residente, mas Professor.

André – Você ainda vai lá?

Marlos – Vou, agora mesmo, eu fui na Juliard e na Itália, no conservatório Verdi, Alexandria. Eu tenho a impressão que o problema do Brasil, que o Camargo sofria muito, que o Mignone sofria, o Radamés sofria... "Ah, Marlos depois que você morrer..." eu não sou assim, não eu quero enquanto eu estiver vivo. O Camargo sofreu muito, ele chegava a chorar, era um sofrimento, não tocavam mais as obras dele, esculhambavam com ele em São Paulo, chamavam de retrógado. Radamés Gnatalli, quantas vezes, eu fui tomar chope com ele, como ele se queixava, gente, vocês estão me desencorajando. Quer saber de uma coisa, desculpe a expressão: banana pro Brasil, vou-me embora, então, foi aí que eu fui pra fora. Agora, eu moro aqui no Brasil, mas meus contatos são todos no exterior, todos.

ENTREVISTA DE CARLOS LUCAS BESEN CONCEDIDA AO AUTOR

Florianópolis, 20 de setembro de 2016.

Carlos - O meu contato com Marlos Nobre começou em 80, porque ele era o Diretor da FUNARTE, eu tive uma vivência com ele muito forte. Nós nos encontrávamos todos os anos e houve uma seleção para escolher um grupo que tivesse condições de tocar essa experiência de Laboratórios Corais da FUNARTE. Creio que através da Nanci Batistoti, porque ela tinha contato com Marlos Nobre, escolheu o Coral da UDESC como piloto. Veio, então, o maestro Oscar Zander e começou um trabalho muito envolvente e muito importante e o Centro de Artes da UDESC tornou-se, a partir desse momento, um laboratório ambulante. Nós fazíamos com vários coros do estado esse tipo de laboratório, mas Florianópolis – o Coral da UDESC – tornou-se o embrião mais significativo no desenvolvimento da prática coral de Santa Catarina, com um acompanhamento técnico e também estético que os corais até então nunca tiveram. O nome desse projeto era Padre José Maurício Nunes Garcia e, naquele ano, foi fundada a escola de música da UDESC. No primeiro concerto da escola de música, apresentamos: Gloria, de Vivaldi, com Lenice Prioli (Mezzo Soprano), Rute Gebler (Soprano) e Alexandre Klein no Oboé (Alex Klein). Fizemos esse concerto e, partir daí, o Coral da UDESC tornou-se, com o apoio da FAED e da Escola de Música, a referência nesse grande projeto. Foi onde começou uma série de concursos para coros infantis e adultos; imagine grandes regentes do Brasil compondo para o coro, algumas peças somente realizáveis por coros muito bons, algumas, eu conseguia fazer.

Eu tenho uma coleção enorme desse material, desde o H. David Korenchendler; Ernst Widmer, Flávio de Oliveira (Bahia) e, de Porto Alegre, o Bruno Kiefer, um *Aleluia* belíssimo.

Em 1983, o Marlos Nobre veio a convite da Nanci Batistoti lançar, aqui, o disco do *Yanomani*, nós fizemos um concerto no TAC e, após o concerto, ele lançou oficialmente o disco no Brasil, porque tinha essa amizade do Rio de Janeiro com a Nanci. Eu, curiosamente, fui ouvir esse disco, no primeiro momento, fiquei bem impressionado com os recursos utilizados na composição dessa peça, que eram mínimos, um violão solista e coro; não tinha orquestra, três elementos, aquilo me chamou atenção... pensei: vamos ouvir. Ouvi, ouvi, ouvi... e como conseguir a partitura? Aí foi onde a Nanci deu-me a partitura.

Foi uma surpresa fantástica no momento que levei a peça para ensaiar... comecei a primeira página, a segunda, a terceira, sem problemas, porque a partitura é muito bem escrita,

ela define a altura onde você vai cantar, não é uma coisa aleatória, ele escreve a música como deve ser cantada e como deve ser interpretada. Claro, que tem o lado da criatividade, porque não é aquela precisão absoluta do tonalismo, mas é uma precisão relativa, num relativismo lógico, você entende? Quer dizer: tem uma altura sugerida.

A turma gostou, o coro entregou-se ao material e adorou, em um mês, nós ensaiamos aquilo. Você acredita? Houve um envolvimento do coro tão grande, porém o moteto demorou mais...

André – Mas esse coro era um coro da comunidade, era um coro de estudantes de música, como era?

Carlos – Aí, nós temos de conversar muito, eu sempre fui muito arrojado. Eu lembro quando eu cheguei, aqui, em 76, estava tendo aula em São Paulo e o pessoal disse: "olha, leia esse livro, olha aquele", aí eu peguei o Hindemith – Treinamento Elementar para Músicos e fui introduzindo com o pessoal do curso de música, esses livros contemporâneos, para que eles tivessem contato com essa linguagem moderna, não só música tonal. Procurei fazer muitos arranjos de repertórios "dissonantes", principalmente arranjos do Cozella. Em determinado momento, quando foi fundada a escola de música, o canto coral era uma atividade obrigatória, que fazia parte do currículo, para crianças e adultos, só que quem participava dos eventos de concerto tinha livre escolha. Tinha o canto coral como atividade universitária, mas o coral da UDESC misturava-se com a atividade da escola de música... Quem participava do coral da UDESC era dispensado da prática coral como disciplina obrigatória, eles preferiam, às vezes, o Coral da UDESC.

Em 1980, iniciou a Escola de Música, muita prática coral, muito instrumento, um envolvimento incrível e o coro você imagina... em 1980, fizemos *Glória*, de Vivaldi, depois, fomos fazendo peças modernas, fazíamos composições de Villa-Lobos, aí, em 1982, eu fui a Curitiba fazer um belo espetáculo no Guaíra, foi muito bom, tanto que a FUNARTE, através dos regentes de coros universitários, elegeu-me por unanimidade como coordenador dos coros universitários do Brasil. Em 1983, veio o Marlos Nobre e o coro já estava mais ou menos preparado, nós fazíamos muitas récitas, até que, em 1984, a Nanci fez o primeiro seminário da Escola de Música da UDESC, quando o grande mestre Marlos Nobre veio pra cá.

O que me chamou atenção é que o Marlos Nobre não fez uma correção do ensaio, ele foi assistir ao ensaio e eu disse: "Marlos, eu gostaria que você me ajudasse porque é muito complicado dirigir uma peça tão exigente, com tantos recursos técnicos que eu me sinto quase

incapaz." "Mas você seguiu a partitura" ele falou, "está tudo bem". Ele falou assim para mim e deixou-me tão à vontade, era uma pessoa que confiava no trabalho do intérprete, aquilo deume uma autoestima que eu nunca tinha tido na minha vida, que homem genial.

Algumas coisas, ele falou: "claro, evidente, você vai fazer dentro do limite do teu coro, mas é o que você pode fazer." Ele gostou muito quando fizemos o moteto, ele disse: "Besen, naquele noite, não precisava ter feito nada mais, só os 10min do *Yanomani* de tão perfeito que foi." De tanto que ele gostou, quer dizer, perfeito como eu digo... porque o grupo envolveu-se.

O que eu notei nesse processo de assimilação da partitura foi a naturalidade com que foi feito em termos de projeção, ninguém fez uma voz operística, tanto que o solista, eu escolhi a dedo: Dani Seco, que tinha um tenor assim bem de jovem e que dava a sensação de um grito sem impostação, era um som límpido, de índio mesmo, porque o índio não imposta a voz, era a voz de índio sem aquela impostação, uma voz rústica. Isso foi muito bom, foi feito com liberdade, com expressão, com seriedade, claro, as tentativas foram muitas até chegar naquele nível. Agora, não tem segredo, porque estava tudo escrito, você lê a partitura, você não recria. A palavra recriar para mim não existe, existe a interpretação do que está escrito. Existe uma interpretação, pode até ser recriado, mas interpretativamente, você pode fazer um pouco diferente. Lembro quando ele apresentou a peça, que ela era um espelho, que começa, vai até o centro e, depois, recomeça como um cânone ao contrário.

André – E coincide com um momento específico do ritual, onde a alma...

Carlos – Coincide, onde vai embora... eu estou me lembrando agora que fizemos uma vez junto com a *Missa Brevis*, do Henrique Morozowicz, e, nessa peça, também temos poucos elementos: contrabaixo, piano, trompete e coro: *Kyrie, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei*. E uma Sra. Dona de uma escola de música pediu que eu levasse esse mesmo concerto para Curitibanos e você não vai acreditar, lotou o teatro para assistir a Marlos Nobre – música contemporânea. O que eu quero dizer? Música quando é música não importa a linguagem, o que é importa é que ela seja verdadeira.

André – Para termos uma cronologia bem correta, o Sr. pode repetir as apresentações?

Carlos – 1984 – Encerramento do Primeiro Seminário da Escola de Música da UDESC no CIC e apresentação em Curitibanos no mesmo ano. Em 1985 – Aniversário de 15 anos da UDESC e a gravação. Esse momento mágico, que aconteceu em 84, tem toda uma proposta que surgiu

em 80 com a FUNARTE, com laboratório coral, o Zander fez muita experiência conosco, de música contemporânea. – Eu não sei se música contemporânea ou música do século XX, eu não gosto de diferenciar, eu acho assim: música do século XX tem peças do Alban Berg que são neoclássicas, neobarrocas, enfim. – Foi uma espécie de crescendo, o grupo tinha já uma experiência dessa linguagem, por isso, que eles não estranharam muito, tinham contato com essas linguagens de improvisação. Inclusive, o Zander fazia, nos laboratórios, experiências aleatórias, de criação, não sei se você faz isso com o teu grupo?

André - Não.

Carlos – Deves fazer, imitar o vento, imitar... uma espécie de música programática aleatória, eu fazia muito.

Eu quero dizer uma coisa: se não fosse a Nanci e o Marlos Nobre, nada disso teria acontecido, eu fui apenas um instrumento na mão dos dois, de certa forma, eu tive o privilégio de conhecer e conviver com o maestro Marlos Nobre e, logo naquele ano, ele deu-me o quê? Pela primeira vez, tinha saído, na Europa, o *Cancioneiro de Lampião*.

O mais difícil para nós não foi fazer a peça, foi fazer a gravação com um profissional que tinha recursos muito parcos, então, a gravação não foi, de certa maneira, um documentário do espetáculo, deveria ser, mas ele só pode vir numa outra data e não pôde gravar no CIC, então o ambiente não era o ambiente do teatro ao vivo, com público. Nós conseguimos gravar, posteriormente, no Teatro do Menino Jesus, que, por sinal, tem uma sonoridade muito boa, gravamos também do Morozowicz: *Aleluia Paz na Terra* e saiu excelente, mas a impressão que eu tive foi que ele não colocou a melhor gravação no disco. Foi um registro importante, mas não foi o que aconteceu no teatro e, por outro lado, os cantores sofreram muito para gravar, foram altas madrugadas com muitas repetições.

Agora, quanto à linguagem da peça: revolucionária, eu não digo, porque já se fez muita coisa parecida, mas, no Brasil, até então, eu acho que nunca tinha sido feito nada igual, com essa originalidade, eu acho que a peça dele é a primeira. Villa-Lobos gostava muito de imitar o índio, só que ele imitou o ambiente sonoro indígena de uma maneira muito original. Você parecia que estava numa tribo indígena, de tão original, de tão autêntico. O interessante é que o coro é um coro misto que tem: soprano, contralto, tenor e baixo, a sonoridade é polifônica. Os timbre vocais são de coro, criam blocos sonoros que recriam uma estética moderna de coro.

André – Eu não sei se você concorda, mas eu acho que o personagem principal é o coro.

Carlos – Sim, a tribo, o "cacique" que canta de certa forma é o pajé da cerimônia, que representa o sacerdote. Ele escreveu a tribo em quatro vozes e esses clusters que ele faz são sensacionalmente difíceis de fazer, aí deu trabalho, ele define bem o tempo, ele define bem a altura, ele é tonal, a peça em si é tonal, o que é atonal é o moteto, ela é politonal, aliás. Então, os clusters deram um trabalhinho, eu tinha uns monitores, um grupo de 12 cantores, um madrigal que cantava qualquer coisa que eu botasse para cantar e aí segurava.

Eu estudei muito, ralei muito, quantas férias, eu perdi para participar de seminários de música, em Brasília, Ouro Preto, enquanto a turma estava de férias, eu estava estudando, meu amigo, pesquisando, senão eu não teria feito isso. A sorte pode até vir, mas antes você tem que fazer a sua parte.

André – Acho que você já falou sobre tudo, mas eu vou formalizar algumas perguntas pra gente ir fechando. Em termos de gosto pessoal, o que você pensa do *Yanomani*?

Carlos – Não me agrada, ela encanta-me, envolve-me, é envolvente e eu diria até mais... o Mozart tem algumas peças que são envolventes como *Ave Verum* e o *Laudate*; o Debussy tem: *Dieu qu'l la fait bon regarder! - Trois Chanson*; o Bach tem a *Cantata 147* que todo mundo... e essa peça do Marlos, pra mim, que tem exatamente essa característica, do envolvimento, do encantamento e também isso faz com que você goste dela, não gosta porque gosta... tem uma outra palavra que eu esqueci, mas a hora que eu lembrar eu vou te dizer. Coisas que são típicas de Umbanda, extraterrestre...

André – Mágica?

Carlos – Isso, uma peça mágica, ela tem magia, é bem isso, é isso que me faz gostar dela, mas o que mais me agrada nela é a escrita... a composição como entidade... não sei como te explicar porque há uma entidade nessa peça, como obra, a unidade da obra, ela é uma obra una, não tem como você imaginar diferente, é desintegrável. Ela tem um início e você vai ouvindo, passa os 10min e você nem percebe de tão envolvente, tão mágica, é como uma pérola que você e é aquilo ali, não tem o que fazer. Ela é tão bem feita, que não foi difícil ensaiar e ele demonstra que conhece coro, ele tem conhecimento do metiê coral, porque se ele não conhecesse coro, ele não teria feito essa peça do jeito que ele fez.

120

André – Você considera-a idiomática?

Carlos – Concordo plenamente, ela tem uma lógica, as dificuldades que têm são todas dentro de um contexto. Eu já fiz peças que não funcionam, quantas que eu comecei e parei no meio, não consegui terminar, essa não, porque uma coisa está entrelaçada na outra. Conhecimento também vocal, porque precisa conhecer os limites da voz, por isso é bom quando se escreve para coro, sabendo como soa.

André – Qual era o tamanho do coro?

Carlos – Umas 30 pessoas, 30 cantores.

André – Quanto tempo de ensaio?

Carlos – Lemos em um mês, depois teve mais um tempo de preparo, teve algumas ajudas: a Bernadete, a Rute e a Nilva, minha irmã. Foram dois meses, dois ensaios semanais de duas horas e alguns laboratórios extras, todos eram alfabetizados musicalmente.

André – O processo de ensaio... dividiu em naipe?

Carlos – Eu fui obrigado a dividir em naipes, eu fiz vários ensaios separados, mas, depois, quando eu juntava, eu começava ensaiando uma voz feminina, depois, uma masculina, juntava o contralto e o baixo, soprano e tenor, depois só as masculinas, depois só as femininas, eu fazia todo um *mix*, eu não pegava assim, vamos cantar junto, nunca fiz isso. Depois de ensaiar os naipes, eu fazia, agora, vamos soprano e tenor; agora, soprano, tenor e baixo; agora, vamos fazer soprano, contralto, tenor e baixo; para que eles todos ouvissem o que outros estavam cantando e não o conjunto informe, esse sempre foi o meu estilo de ensaiar. Nilva, no contralto; Rute, no soprano; Bernadete, no baixo; e eu ensaiava o tenor. O madrigal que eu tinha, que eram 12 pessoas, três em cada naipe, foi esse madrigal que fez "o cacique é morto", foi ensaiado a parte.

E o Afrânio foi o violão, por sinal, o Afrânio foi muito feliz no violão, muito bem tocado, foi incrível o que ele fez, um som como eu queria mesmo, muito afinado, bem feito, o *time* que ele fez também foi muito bem feito, a parte de densidade, interpretação, ritmo, enfim, tudo, ele

caprichou mesmo, tanto que o Marlos Nobre abraçou esse homem... primeira pessoa que ele abraçou foi o Afrânio, de tanto que ele gostou do violão, foi fantástico.

Uma coisa que eu queria te falar, nesse período que nós estávamos na UDESC, nós só contratávamos músicos de instrumentos que nós não tínhamos. Nós montamos o Yanomani quatro vezes em SC e que eu saiba, no Brasil, só foi feito aqui.

André – A escrita do Y*anomani* foi novidade pra você, de alguma forma?

Carlos – Na verdade, essa obra foi o meu elemento surpresa, pela dimensão dela, porque é uma obra longa de 10 min para coro, uma peça moderna como essa, com uma linguagem tão complexa, foi um elemento surpresa para mim, sim. Tive de estudar muito, não foi simples não, tive que ler muito a obra antes e ouvir bastante O Marlos fez a gente aquecer muito com essa obra, porque não é um *Beba Coca-cola* que dura 2min, são 10min de muita concentração, muita exigência, muita técnica, não dá para distrair-se um segundo, cada momento é um momento novo.

André – Você tem alguma dica para quem vai trabalhar com esse material, vai reger essa peça?

Carlos – Tenho, a primeira delas é que o regente tenha conhecimento da linguagem que está ali, tenha pleno conhecimento das exigências tonais, porque ela é: atonal, politonal, dodecafônica, aliás, ela envolve quase todas as estéticas, até do barroco porque tem o moteto... e tem o modal também. Ela tem praticamente um resumo de quase todas as linguagens, essa peça é uma síntese do barroco até agora e o que chama a atenção, nessa peça, é que tudo está escrito, por isso, torna-se factível.

Carlos – Sempre me impressionou muito essa preocupação com a parte cênica, por exemplo, o coro canta e uma pessoa dança, a orquestra toca e apresenta uma cena de bailarino, isso, para mim, sempre foi muito intrigante, porque balé é balé, teatro é teatro, se existe um musical é um musical cantado, poderia aparecer um índio vestido de pajé, porém a própria música cria a imagem do espetáculo visual. Na hora que você está interpretando a peça, o que passa pela sua cabeça? É justamente o ambiente indígena, a própria música já define, não há necessidade do

Dani vestido de pajé ou o coro vestido de índio, eu acho que esses recursos são para coros que precisam de elementos externos para valorizar o que estão fazendo, não é o caso dessa peça, o Marlos Nobre não pede nada, porque a música em si, o som já é a imagem. Eu gosto muito de música que tem uma imagem, você pega um *Locus Iste*, por exemplo: o que que te vem à mente? Não é uma catedral?

O Marlos não fez ópera, porque a música pra ele, não sei, isso é uma impressão que eu tenho, ela tem que ser uma imagem que fale por si e não através de imagem. Ele não precisa de adereços para valorizar a obra dele, é a música dele que tem valor. Porque tudo que tem muito adereço, sabe o que acontece? Desintegra a obra, a imagem visual que representa a obra pode destoar da obra.