

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA – UDESC
CENTRO DE ARTES - CEART
DEPARTAMENTO DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

GUSTAVO GUIMARÃES ELIAS

**INTERFACES ENTRE A INVESTIGAÇÃO ETNOMUSICOLÓGICA E A
COMPOSIÇÃO MUSICAL: POR UMA (ETNO)MUSICOLOGIA CRIATIVA**

FLORIANÓPOLIS

2021

GUSTAVO GUIMARÃES ELIAS

**INTERFACES ENTRE A INVESTIGAÇÃO ETNOMUSICOLÓGICA E A
COMPOSIÇÃO MUSICAL: POR UMA (ETNO)MUSICOLOGIA CRIATIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na linha de pesquisa em Processos Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Piedade

FLORIANÓPOLIS

2021

**Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da
Biblioteca Central/UDESC,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

Elias, Gustavo Guimarães

Interfaces entre a investigação etnomusicológica e a composição musical : por uma (etno)musicologia criativa / Gustavo Guimarães Elias. -- 2021.

176 p.

Orientador: Acácio Tadeu de Camargo Piedade

Dissertação (mestrado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Florianópolis, 2021.

1. Composição Musical. 2. Etnomusicologia. 3. (Etno)musicologia Criativa. 4. Mobilização Indígena. 5. ATL. I. Piedade, Acácio Tadeu de Camargo. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música. III. Título.

GUSTAVO GUIMARÃES ELIAS

**INTERFACES ENTRE A INVESTIGAÇÃO ETNOMUSICOLÓGICA E A
COMPOSIÇÃO MUSICAL: POR UMA (ETNO)MUSICOLOGIA CRIATIVA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na linha de pesquisa em Processos Criativos.

Orientador: Prof. Dr. Acácio Piedade

BANCA EXAMINADORA

**PROF. DR. ACÁCIO PIEDADE
UDESC**

**PROF. DRA. NINA GRAEFF
UFPB**

**PROF. DR. MARCELLO MESSINA
UFPB**

Florianópolis, 14 de dezembro de 2021

Dedico esse trabalho à memória dos/as que tomaram na luta por um mundo mais justo, suas batalhas não foram em vão. À memória e ao legado do compositor Akin Euba. Aos/as compositores/as - etnomusicólogos/as que se dedicam a romper com as muralhas disciplinares e acadêmicas. Dedico à luta pelos direitos dos povos indígenas. Por fim, dedico à memória das centenas de milhares de vítimas da pandemia da COVID-19 e da (in)ação do Estado brasileiro.

AGRADECIMENTOS

Sou grato à Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e ao Programa de Bolsas de Monitoria de Pós-Graduação (PROMOP), por financiarem a realização dessa pesquisa.

Aos/as colegas, professores/as e funcionários/as do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC, por compartilharem a caminhada até aqui, meu muito obrigado.

Agradeço ao professor Acácio Piedade pela orientação, pela inspiração, pela disposição em compartilhar seu vasto conhecimento e pela confiança, mesmo nos momentos mais difíceis.

Agradeço a professora Nina Graeff e ao professor Marcello Messina pelas valiosas contribuições, pela leitura desse trabalho e o envolvimento com a pesquisa.

Agradeço minha companheira de vida Taiana Martins, por compartilhar comigo os sonhos e as realidades, pelo amor, o suporte, a interlocução, as madrugadas amigas, as leituras e revisões preciosas, sem as quais a realização deste trabalho seria impossível.

Agradeço imensamente a minha mãe Gilda e ao meu pai Edson por uma vida dedicada ao ensino público, pelo seu amor, incentivo, pelo suporte emocional, psicológico e financeiro, sem os quais eu não estaria nesse mundo.

Agradeço a toda minha família, em especial a vó Maria e a vó Ruth, pelo carinho, a cumplicidade, o pão de queijo, a broa de milho, o biscoito, a pamonhada, a galinha caipira com pequi e angu de milho, pela sabedoria e pela ancestralidade.

Ao meu avô Guiomar (em memória) pela poesia e meu avô Antônio pela artesanaria, eu agradeço.

Ao meu irmão Rafael, que é uma âncora no mar muitas vezes agitado do convívio familiar.

Agradeço aos amigos e amigas do lado esquerdo do peito, que têm me ensinado a viver ao longo da jornada e ainda mais nesses tempos hostis.

Agradeço a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB), e todos envolvidos na realização do Acampamento Terra Livre (ATL), pela luta, pela resistência e pela defesa de tudo que é mais urgente: a floresta em pé e a demarcação dos territórios indígenas. Não ao marco temporal! Não a PL da grilagem (PL 2633/20)! Não ao genocídio dos povos indígenas! Demarcação já!

Não me enterro num particularismo estreito. Mas tampouco quero perder-me num universalismo descarnado. Há duas maneiras de perder-se: por segregação amuralhada no particular ou por dissolução no “universal”. Minha concepção do universal é a de um universal depositário de todo o particular, depositário de todos os particulares, profundidade e coexistência de todos os particulares (CESAIRE, 2010, p. 152).

RESUMO

O presente trabalho aborda algumas das interfaces possíveis entre a investigação etnomusicológica e a composição musical. Para tanto, realiza uma revisão de literatura acerca da (etno)musicologia criativa, teoria proposta pelo compositor-(etno)musicólogo nigeriano Akin Euba e dos conceitos que orbitam essa proposta, tais como a interculturalidade, identidades, nacionalismo musical, exotismo musical, apropriação cultural, entre outros. No presente trabalho a (etno)musicologia criativa é compreendida duplamente, enquanto uma teoria-prática composicional (uma *práxis*) que conecta as produções em América-Latina, Ásia e África, e como uma categoria de análise musicológica - para o estudo da vida e obra de compositores/as-pesquisadores/as. Procuro aplicar a (etno)musicologia criativa enquanto categoria de análise musicológica por meio do estudo das trajetórias e das produções dos compositores Acácio Piedade, Justinian Tamusuza e Mesias Maiguashca. E, por fim, ao compor uma música a partir de minha experiência de campo junto aos indígenas no ATL (Acampamento Terra Livre) em Brasília, busco aplicar a (etno)musicologia criativa enquanto *práxis* composicional/criativa. Uma zona de transformação entre a pesquisa etnomusicológica e a composição musical.

Palavras-chave: Composição Musical; Etnomusicologia; (Etno)musicologia Criativa; Mobilização Indígena; ATL.

ABSTRACT

This Master's degree dissertation discusses some of the possible interfaces between ethnomusicological research and music composition. Therefore, it carries out a literature review of creative (ethno)musicology, a theory proposed by the Nigerian composer-ethnomusicologist Akin Euba and the concepts that surround this proposal, such as interculturality, identities, musical nationalism, musical exoticism, cultural appropriation, among others. In this master thesis, creative (ethno)musicology is understood doubly, as a compositional theory-practice (a praxis) that connects productions in Latin America, Asia and Africa, and as a category of musicological analysis - for the study of the life and work of composers/researchers. I seek to apply creative (ethno)musicology as a category of musicological analysis through the study of the trajectories and productions of composers Acácio Piedade, Justinian Tamusuza and Mesias Manguashca. And finally, by composing music based on my fieldwork with indigenous people in the ATL (Acampamento Terra Livre) in Brasilia, I'm looking to apply creative (ethno)musicology as a compositional/creative praxis. A zone of transformation between ethnomusicological research and musical composition.

Keywords: Music Composition; Ethnomusicology; Creative (Ethno)musicology; Indigenous Mobilization; ATL.

LISTA DE FIGURAS E FOTOS

| | |
|--|-----|
| Figura 1. Zona Transformacional entre a pesquisa etnomusicológica e composição musical . | 34 |
| Figura 2. Capa Livro de Segundo Maiguashca..... | 87 |
| Figura 3. Mapa e estrutura obra Maiguashca | 89 |
| Figura 4. Livro Nueva Cronica y Buen Gobierno | 92 |
| Figura 5. Rondador | 94 |
| Figura 6. Instrumentos Andinos | 97 |
| Figura 7. Indígena em frente ao Museu Nacional durante ATL 2017..... | 102 |
| Figura 8. Tuíra Kayapó durante manifestação de Altamira..... | 113 |
| Figura 9. Indígena de arco e flecha em frente ao congresso Nacional | 114 |
| Figura 10. Climax da primeira seção de <i>Complexo de Berlim</i> | 118 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|--|-----|
| Tabela 1 – Compositores(as)-(etno)musicólogos(as) | 49 |
| Tabela 2 – Características da Pesquisa em Composição Intercultural | 52 |
| Tabela 3 – Quadro de níveis de entonação | 82 |
| Tabela 4 – Característica dos Compositores | 100 |

LISTA PARTITURAS

| | |
|--|-----|
| Partitura 1 – Udolt Udolt – José Maceda..... | 51 |
| Partitura 2 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 73 |
| Partitura 3 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 74 |
| Partitura 4 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 75 |
| Partitura 5 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 75 |
| Partitura 6 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 77 |
| Partitura 7 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 77 |
| Partitura 8 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 78 |
| Partitura 9 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 78 |
| Partitura 10 – Onapapitsi – Acácio Piedade | 78 |
| Partitura 11 – Entonação de <i>Kkubo</i> –Tamusuza..... | 80 |
| Partitura 12 – Mu Kkubo Ery'Omusaalaba – Tamusuza | 81 |
| Partitura 13 – Mu Kkubo Ery'Omusaalaba – Tamusuza | 82 |
| Partitura 14 – Ssematimba ne Kikwabanga..... | 86 |
| Partitura 15 – El Oro – Mesias Maiguashca..... | 93 |
| Partitura 16 – El Oro – Mesias Maiguashca..... | 94 |
| Partitura 17 – El Oro – Mesias Maiguashca..... | 95 |
| Partitura 18 – Complexo de Berlim – Gustavo Guimarães Elias | 117 |
| Partitura 19 – <i>Môcôcê-cê Maká</i> de Villa-Lobos, primeiro compasso, ostinato do piano..... | 119 |
| Partitura 20 – <i>Complexo de Berlim</i> , compassos 11 ao 13 | 120 |

LISTA TRANSCRIÇÕES MUSICAIS

| | |
|--|----|
| Transcrição 1 – Exemplos de toques da música Kawoká..... | 74 |
| Transcrição 2 – Música de Jurupari..... | 76 |
| Transcrição 3 – Variante da voz do Jaguar (Hu) feita a duas vozes..... | 76 |
| Transcrição 4 – Smamtimba ne Kikwabanga..... | 85 |

LISTA DE ABREVIACOES E SIGLAS

| | |
|---------|--|
| APIB | Articulação dos Povos Indígenas do Brasil |
| ATL | Acampamento Terra Livre |
| CAMECO | Coro Memorial do Centenário Católico |
| CD | Compact Disc |
| CLAEM | Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais |
| COVID19 | Coronavírus |
| CPF | Cadastro de Pessoa Física |
| DAAD | Deutscher Akademischer Austauschdienst |
| EUA | Estados Unidos da América |
| FUNAI | Fundação Nacional do Índio |
| ICTM | Concil for Traditional Music |
| IRCAM | Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique |
| FUNDEF | Fundacion de Etnomusicologia y Folklore |
| INDIEF | Instituto Interamericano de Etnomusicologia y Folklore |
| MP | Medida Provisória |
| ODILA | Orquestra de Instrumentos Latino-Americanos |
| OEIN | Oquestra Experimental de Instrumentos Nativos |
| OIA | Orquestra de Instrumentos Andinos |
| PIBIC | Programa de Iniciação Científica |
| PL | Projeto de Lei |
| PPGMUS | Programa de Pós-graduação em Música |
| SP | São Paulo |
| UCLA | Universidade da Califórnia |
| UDESC | Universidade do Estado de Santa Catarina |
| UFRN | Universidade Federal do Rio Grande do Norte |
| UFSC | Universidade Federal de Santa Catarina |
| UNB | Universidade de Brasília |
| UNICAMP | Universidade de Campinas |
| ZKM | Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO | 13 |
| 1 COMPOR NAS MARGENS | 17 |
| 1.1 (Etno)musicologia(s)..... | 30 |
| 1.2 (Etno)musicologia criativa..... | 35 |
| 1.2.1 Origens do termo..... | 36 |
| 1.2.2 Definição..... | 39 |
| 1.2.3 O modelo Bartókiano..... | 40 |
| 1.2.4 Interculturalidade, nacionalismo musical e identidades..... | 42 |
| 1.2.5 Caminhos da (etno)musicologia criativa..... | 46 |
| 1.2.6 (Etno)musicologia criativa, independência e terceiro-mundismo..... | 52 |
| 1.3 Composição e exotismo musical..... | 54 |
| 1.4 Apropriação cultural..... | 58 |
| 1.4.1 Auto apropriação?..... | 60 |
| 2 PERCURSOS E PROPOSTAS ATUAIS..... | 64 |
| 2.1 Acácio Piedade e a composição transcultural..... | 66 |
| 2.2 Justinian Tamusuza e a música Kiganda..... | 79 |
| 2.3 Mesias Maiguashca e o nativo experimental..... | 87 |
| 3 COMPLEXO DE BERLIM..... | 102 |
| 3.1 Acampamento Terra Livre..... | 105 |
| 3.2 Um olhar e um ouvir mobilizados sobre o ATL 2017..... | 108 |
| 3.3 Música e imagem em <i>Complexo de Berlim</i> | 112 |
| 3.4 <i>Complexo de Berlim</i> como (etno)musicologia criativa..... | 115 |
| 3.5 Música e política em <i>Complexo de Berlim</i> | 122 |
| 3.6 Considerações sobre <i>Complexo de Berlim</i> | 124 |
| 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 126 |
| REFERÊNCIAS | 128 |
| ANEXOS | 134 |

INTRODUÇÃO

Quanto a mim, tentei tirar da cabeça daquela mocidade a nefanda ideia moderna de que o escritor só tem de estar comprometido com sua obra.
(SARAMAGO, 2017)

Composição musical, etnomusicologia e etnomusicologia criativa são três termos que, apesar de próximos, se distinguem em suas aplicações práticas e interpretativas. O processo do compositor e a investigação do etnomusicólogo se fundem em método e teoria e adicionam uma nova possibilidade de análise e criação em música: a etnomusicologia criativa. A presente dissertação empreende o esforço de relacionar os conceitos e apresentar meu modo de pensar e fazer música. Não cabe a essa dissertação propor soluções para o enfrentamento dos problemas epistêmicos apontados no campo da música, mas detectar as inversões de discursos, as práticas dominantes e revelar outras formas de se pensar e fazer a música de concerto por compositores/as com lastros culturais distintos dos centros de pesquisa dos países ditos desenvolvidos.

Importante começar este texto com a apresentação de quem fala e de onde veio. Sobre o meu percurso e as paisagens sonoras que acompanharam minha formação, a cidade de Goiânia, minha cidade natal, foi onde passei grande parte da vida e de onde arrasto peculiaridades culturais como o gosto pelo pequi e pela mutamba. E é nessa cidade marcada pela forte presença da música sertaneja que me atentei principalmente às modas de viola e folias presentes nas festas de meio (procissão), final (Natal) e início (Dia de Reis) de ano, além de tocar sistematicamente nas rádios locais. Na minha primeira graduação, iniciei o curso de licenciatura em Educação Artística na UFRN (Universidade Federal do Rio Grande do Norte), onde tive a primeira oportunidade de deslocar-me não só de minha terra, mas de minha cultura e participar do projeto Encantos da Vila junto às manifestações culturais tradicionais potiguares: boi de reis e as pastorinhas. Durante a infância estudei nos conservatórios da cidade, violão clássico e matérias teóricas, mas ao voltar para Goiânia e retomar meus estudos na música, conheci uma figura decisiva na minha formação e no meu interesse pela composição musical, o compositor goiano Estércio Marquez Cunha. Foi por meio dele que me aprofundei no estudo da música ocidental e das vanguardas musicais, foi ali em sua salinha, onde tomava aulas de harmonia, percepção, contraponto e composição que aprendi a tomar gosto pela chamada música clássica e seus compositores. Anos depois, ingressei no bacharelado em Composição na UNB (Universidade de Brasília), onde iniciei minhas pesquisas, primeiro no PIBIC em que pesquisei som, silêncio e paisagens sonoras e, por fim, no Grupo de Estudos Identidades Sonoras (2017 a 2019) coordenado pelo professor Flávio Santos Pereira, no qual tive a chance

de realizar trabalhos de campo em diferentes oportunidades junto ao povo Kalunga, com os repentistas e junto aos indígenas que estavam num acampamento (ATL – Acampamento Terra Livre), na capital do país para lutar contra uma Proposta de Emenda Constitucional, naquele momento, a PEC 215.

Ingressei no mestrado em Processos Criativos na UDESC em 2019, e o processo de maturação das ideias na pós-graduação me levou a conhecer, além de autores brasileiros/as, uma produção africana, latino-americana e de outros centros de estudos não europeus, o que gerou um amplo interesse em estudar e me relacionar com o pensamento que se pretende “contra-colonial” (SANTOS, 2015). Para além, estendo minhas reflexões sobre o papel da criativo do/a compositor/a que vai a campo e a exegese envolvida em redirecionar o olhar da prática colonial em música e apresentar as produções bibliográficas de pesquisadores fora dos centros.

Para desenvolver essa pesquisa procurei incorporar parte dessas experiências, e as reflexões e análises decorrentes das pesquisas supracitadas, na minha prática criativa. Me posiciono enquanto um compositor-pesquisador em busca de refletir acerca da ponte entre trabalho de campo e a criação musical, de assentar bases para uma prática composicional que não apenas reproduza o cânone clássico europeu e a lógica conservatorial do estudo e da criação de música, mas encontra no estudo e na imersão em culturas musicais circundantes subsídio humanístico, técnico e epistemológico para motivar a criação e a criatura. Nesse sentido, a pesquisa encontrou no conceito de “(etno)musicologia criativa” de Akin Euba (2014) uma importante ressonância teórico-metodológica.

A experiência junto aos povos indígenas despertou a vontade de não apenas entender e registrar, mas apresentar minha interpretação criativa das cenas de ritual e luta presenciadas, por mim, ali na Esplanada dos Ministérios. O impacto da música como arma na disputa de símbolos na mídia me instigou à criação de uma composição que aderisse a ética e a paisagem sonora local a uma estética cuja provocação inicial parte de uma imagem comum ao imaginário brasileiro, amplamente divulgada nos jornais do fim dos anos 1980: o episódio em que Tuíra Kayapó encosta seu facão no rosto do diretor da Eletronorte. O texto ora apresentado propõe uma amálgama entre teoria em etnomusicologia e processo criativo.

Assim sendo, a dissertação foi construída de tal forma que no capítulo 1 são apresentados os três conceitos que guiam esse trabalho: composição, etnomusicologia e (etno)musicologia criativa. Seu foco maior recai sobre o termo (etno)musicologia criativa desenvolvido pelo compositor africano Akin Euba, criado a partir da influência da obra de Béla Bartók. Para melhor situar não apenas o conceito proposto por Euba, mas principalmente

delimitar as fronteiras da problematização que envolve o processo de composição musical em diálogo com o campo etnomusicológico, outros conceitos são colocados lado-a-lado para uma melhor compreensão e análise do que se entende por (etno)musicologia criativa. Foram criadas três tabelas para ilustrar tanto os conceitos, como os pesquisadores e características do uso técnico aplicado à criação de suas obras. Para encadear as ideias, são apresentados os conceitos de interculturalidade (composição intercultural), nacionalismo musical, identidades (e resistências), independência e terceiro-mundismo. Contudo, não se engane: apesar das discussões políticas e socioantropológicas, o presente trabalho apresenta uma reflexão integrada em que o processo criativo não se descola do ser político. O capítulo se encerra ao pontuar os conceitos de exotismo musical, apropriação cultural e auto-apropriação em contexto com as ideias de (etno)musicologia criativa, seu referencial histórico e teórico-metodológico. O presente trabalho espera contribuir para difusão e o debate acerca da (etno)musicologia criativa no Brasil e o trabalho do compositor e pesquisador Akin Euba, assim como para a difusão da chamada música de arte africana, seus compositores, processos criativos e história.

O capítulo 2 apresenta três compositores-etnomusicólogos com atuação tipicamente em (etno)musicologia criativa. Dessa forma, Acácio Piedade, Justinian Tamusuza e Mesias Manguashca foram escolhidos pela singularidade dos seus processos de criação musical, e pelo intercâmbio com as análises e reflexões do trabalho de campo etnomusicológico. Outro aspecto que guiou a escolha dos compositores foi a possibilidade de uma representação amostral da produção artística de música de arte contemporânea fora dos grandes centros: dois latino-americanos, dos quais um brasileiro, e um compositor africano. O capítulo apresenta ainda uma tabela comparativa para facilitar a análise das dissimilaridades e similaridades dos métodos e processos criativos.

É no capítulo 3 que discorro sobre o processo criativo da peça *Complexo de Berlim*, criada no ano de 2020. A peça combina paisagens sonoras de discursos de Darcy Ribeiro e Tuíra Kayapó mesclados com o diálogo intertextual/cultural com a música dos povos indígenas do ATL e o modernismo nacionalista-indianista de Villa-Lobos. A música foi escrita para piano, dois clarones, dois saxes alto e uma projeção de fotografias. Essa composição, que enquadro como uma realização da (etno)musicologia criativa, revela a diligência com a experiência a partir do trabalho de campo fundamentada na crítica da política governamental do país que a cada dia se mostra mais letal para os povos indígenas. É uma música que combina meios audiovisuais criada para ser performada de forma não usual com uma movimentação dos músicos pelo espaço conforme mapa, criado por mim, de movimentação dentro e fora do palco que gera um efeito estereofônico com marcação nítida de uma espacialização sonora em cena.

Por fim, a Conclusão apresenta a síntese das conexões conceituais apresentadas e como composição, etnomusicologia, (etno)musicologia criativa se combinam como práticas e disciplinas que partem do trabalho de campo e manipulam um material humano cultural de vasta implicação política e social, e por isto mesmo, ética. São muitos os aspectos que sensibilizam para a causa indígena; presenciar o canto como arma de guerra política sublinha e deslinda fronteiras culturais que ora podem ser manipuladas, ora podem ser continuadas e ora podem ser transpassadas.

Todas as traduções presentes no texto são de minha autoria, nos anexos há a exposição da partitura da música resultante do meu processo criativo.

1 COMPOR NAS MARGENS

El sistema imperialista capitalista le concede todavía al Tercer Mundo el privilegio de crear sus propios modelos en materia de música popular, aparte de aquellos dominantes lanzados por las fábricas metropolitanas. Aquí, la dinámica es suficientemente compleja como para hacer posible un panorama extraño: países adscritos históricamente a aparecer como territorios del Primer Mundo poseen en este siglo XX una música popular propia más pobre que países adscritos hasta hoy a aparecer como territorios del Tercer Mundo. Pero no hay que preocuparse: no existe peligro alguno. El poder permanece siempre en el mismo lugar: en el dinero, en el gran dinero, que ahora claramente no necesita de la máscara de estado-nación utilizada en los siglos pasados. [...]El papel de creador de modelos en materia de música culta, por el contrario, es reservado como privilegio para las áreas geográficas relacionadas con ese concepto histórico de Europa Occidental. Y Alemania es el principal territorio adscrito a tal papel, digamos el Ministerio de Asuntos Musicales. Aquí es donde encontramos hechos de comportamiento más claros en relación con la no aceptación de los países del Tercer Mundo en tanto proveedores de música culta. (AHARONIÁN, 1996)

O que é composição musical? O que fazem e quem são os/as compositores/as? É possível uma composição musical do Terceiro Mundo¹? É desejável? O texto não pretende dar respostas definitivas a essas perguntas, que configuram motes para as reflexões iniciais. É imprescindível problematizar essas práticas, agentes e campos de conhecimento para dar continuidade e sentido ao meu próprio percurso artístico, enquanto pesquisador-compositor, e à minha prática criativa. Compor é prática artística e política; e não pontuar as reflexões sociais que envolvem a ação criativa arrisca esvaziar a análise tanto do processo como do resultado. Coriún Aharonián (1996), compositor e musicólogo uruguaio, enfatiza a dificuldade ou impossibilidade que o/a compositor/a localizado no Terceiro Mundo encontra na constituição de modelos composicionais, estes sempre importados dos grandes centros. Fato que converte a música “culta” feita na periferia do mundo ocidental em uma versão exótica da música produzida nos grandes centros e seus compositores/as em homólogos menores (criolizados) dos grandes mestres do cânone centro-europeu. Mas antes de passar ao debate das razões por que isto se dá, volto aos questionamentos mais gerais.

O que é a composição musical? Para tentar começar a responder essa indagação é preciso compreender as categorias daquilo que convencionou-se chamar de música e as divisões realizadas a partir desse conceito no campo dos estudos musicais. A pergunta carrega em si, nas entrelinhas, a ideia de autoria e criatividade, a noção de que a música é criada e que alguém o fez. Entretanto, a atribuição da autoria está mais claramente circunscrita a duas categorias de música: a música de arte/clássica/erudita/acadêmica² e a música

¹No presente trabalho adoto os termos Terceiro Mundo, periferia, margem em detrimento dos termos emergente, em desenvolvimento e subdesenvolvido.

² Este trabalho opta por alternar entre os termos relativos à música de arte, como música de concerto; música acadêmica; música erudita, música clássica, música culta entre outros. Ciente das limitações de cada termo, o uso variado da enunciação desse tipo de nomenclatura também varia para dialogar de forma mais próxima com as ideias dos autores que adotam as diferentes grafias para se referir a um mesmo campo.

popular/radiofônica/mercadológica. A essas duas categorias, a ideia de compositor e composição musical é mais facilmente atribuída. Existe uma terceira categoria de música à qual dificilmente é atribuída a noção de autoria, a chamada música tradicional/folclórica/étnica, também conhecida por música de domínio público. Essa música tem a autoria constantemente negligenciada, e, muitas vezes, até mesmo a criatividade lhe é negada, sendo tratada como parte do constructo social, como funcional, como se não fosse criada ou composta por alguém(s); como se não houvesse um ímpeto criativo e sistemático em sua realização. Essa divisão tripartida e os pensamentos nos quais está assentada são reacionários e eurocêntricos, para dizer o mínimo, no entanto ainda são reproduzidos seja pelo senso comum ou pela musicologia e os estudos acadêmicos em música (SANDRONI, 2007). Fato que se observa na divisão institucional dos diferentes campos de estudo e ensino da música: a etnomusicologia, os estudos em música popular, as musicologias e o campo dos estudos teórico-analíticos. Embora exista, cada vez mais, um trânsito temático, interdisciplinar e teórico-metodológico entre as áreas de estudo e ensino da música, assim como diferentes arranjos institucionais, pode-se afirmar que as duas primeiras, etnomusicologia e estudos em música popular, lidam com a música tradicional e a música popular respectivamente, e os dois últimos, musicologia e teoria, com a chamada música “cultura”.

Portanto, é preciso confrontar esse modelo e contrapor alguns argumentos. Primeiro, as músicas, quaisquer que sejam, não surgem do nada, são realizações humanas de pessoas e comunidades; segundo, todas as músicas possuem “função social” e todas elas projetam ideais estéticos e de criatividade; terceiro, inseridos em um sistema-mundo (WALLERSTEIN, 1998b) moderno-colonial capitalista (QUIJANO, 2000), tornam-se mercadorias e/ou estão sujeitas à comoditização.³ A diferença é que algumas músicas e seus modos de produção estão mais comprometidos com, ou capturados pela, indústria cultural; outras são produzidas à margem do mercado e/ou dependem de apoio institucional e das políticas públicas vigentes para garantir sua produção. As chamadas músicas populares estão mais comumente submetidas à lógica de produção capitalista e a indústria cultural; já a música de concerto normalmente está vinculada a instituições estatais e filantrópicas e a práticas institucionalizadas em conservatórios, universidades, orquestras etc. As chamadas músicas tradicionais/indígenas frequentemente advêm de práticas de subgrupos “minoritários” (ou minorizados) da sociedade, povos e comunidades subalternizadas que têm os seus territórios e modos de vida constantemente ameaçados pelo sistema-mundo moderno-colonial: povos indígenas, quilombolas, ribeirinhos,

³ Commodities – produtos ou serviços negociados na bolsa de valores de todo mundo e possui alto valor comercial e estratégico.

camponeses, entre outros. Essas músicas frequentemente são alvo de comodificação⁴ a partir do agenciamento de pesquisadores, músicos, compositores/as, jornalistas, agentes da indústria, mediante diferentes modos de apropriação cultural. Em outras palavras, pelas rotas, circuitos e trâfegos resultantes dos “embates intersubjetivos entre músicos, registradores (músicos, arquivistas, engenheiros ou mesmo colecionadores amadores) agentes da indústria, jornalistas e acadêmicos” (FELD, 2014, p. 21). Mais adiante, ainda nesse capítulo, a questão da apropriação cultural e da auto-apropriação será devidamente problematizada.

Embora a ideia de composição musical se vincule mais diretamente às chamadas músicas eruditas e populares, há que se salientar uma distinção pertinente contida no comentário de Aharonián (1996), destacado na epígrafe desta secção. As chamadas músicas populares são amplamente (re)produzidas no Terceiro Mundo e possuem uma ampla circulação e aceitação, ainda que, nesse processo, agentes e culturas sejam invisibilizadas, gêneros e estilos musicais sejam embranquecidos e/ou homogeneizados, em prol de uma adequação comercial/mercadológica. Ao passo que, a chamada “música culta” encontra, na periferia do mundo capitalista, resistência para florescer, ou ao menos encontra dificuldade em estabelecer modelos composicionais, teóricos, formais e estéticos próprios.

Atribuo essa dificuldade, em parte, ao que Aníbal Quijano (2000) designou por colonialidade do saber, processos de sucessivos epistemicídios que impossibilitam o intelectual ou o artista em posição subalterna (latino-americanos, africanos e orientais) compreender o mundo a partir de categorias que lhes são próprias. Ora, a grande música universal tem endereço, e de universal possui muito pouco, seu modelo hegemônico é austro-germânico, e seus polos irradiadores os países da Europa ocidental. São essas tradições que determinam o que é a Composição e quem são os Compositores com C maiúsculo. Portanto, no contexto de Estados-nações dependentes, ou que ocupam a periferia do capitalismo moderno, na qual a música “culta” é produzida majoritariamente por uma elite branca que se identifica com o projeto colonial eurocêntrico, é improvável que modelos composicionais próprios se estabeleçam. Essa realização só será possível mediante uma mudança radical das instituições e das relações de poder, uma vez que no Terceiro Mundo:

A construção da nação e sobretudo do Estado-nação foram conceitualizadas e trabalhadas contra a maioria da população, neste caso representada pelos índios, negros, mestiços. A colonialidade do poder ainda exerce seu domínio, na maior parte da América Latina, contra a democracia, a cidadania, a nação e o Estado-nação moderno (QUIJANO, 2000, p. 124).

⁴ Comodificação ou comoditização se refere à expansão do mercado para áreas anteriormente não comerciais como, por exemplo, uma ideia.

Como a Composição com C maiúsculo, nesse contexto, está vinculada diretamente à ação do Estado, por meio das instituições de ensino, das orquestras e grupos mantidos pelo poder público, só se poderá reproduzir a lógica colonial, identificada com a sociedade colonial e não com a sociedade colonizada (indígenas, negros, mestiços). Em países do chamado Terceiro Mundo, como o Brasil, Colômbia, México, Nigéria, Uganda, Filipinas (entre outros) o Estado é, ainda que de forma trôpega, o grande mecenas moderno da chamada música acadêmica/erudita/clássica.

Contudo, se por um lado as instituições e as orquestras do Terceiro Mundo têm se prestado de maneira relativamente efetiva à missão de promover a música europeia - principalmente dos séculos XVIII e XIX -, por outro, têm falhado em servir/inventar o Compositor nacional. Daí a afirmação anterior de que nossos compositores/as, aqueles poucos que obtêm algum prestígio internacional, são colocados como exóticos, homólogos inferiores dos grandes mestres europeus (assim como nossas orquestras e instituições de ensino). São “igualmente” compositores/as, já que compõem segundo paradigmas, teorias e métodos eurocêntricos e para instrumentos e grupos eurocentrados. E quanto maior o apagamento racial, étnico e ontológico que houver em sua produção e em sua pessoa, e quanto maior seu engajamento com o projeto eurocêntrico, maior será seu prestígio. Fato este que evidencia a branquitude, literal e figurativa no campo da composição musical, afinal, se deslocarmos o olhar: quantos compositores/as negros, por exemplo, têm seus trabalhos amplamente difundidos e executados? Willian (2019) pontua que o apagamento decorre de um esvaziamento de significados que desembocam na reflexão sobre apropriação cultural.

O teórico musical norte americano Philip A. Ewell (2020) nos informa, estatisticamente, sobre a maioria de brancos atuantes na área de teoria musical nos EUA (Estados Unidos da América) e alerta-nos que,

Para além desta versão literal, existe uma branquitude figurativa e ainda mais profunda na teoria da música. Esta é a branquitude – que se manifesta nos compositores que escolhemos para representar nosso campo dentro e fora da sala de aula, e nos teóricos da música que elevamos ao topo de nossa disciplina – que devemos praticar, independentemente de nossa identidade racial pessoal, a fim de nos chamarmos teóricos da música. Assim, por exemplo, eu sou uma pessoa negra – o único professor associado que se identificou como tal no relatório demográfico SMT de 2018 (9) – mas também sou um praticante do que eu chamo de “teoria da música branca”. (EWELL, 2020, não paginado)⁵

⁵ Aside from this literal version, there exists a figurative and even more deep-seated whiteness in music theory. This is the whiteness – which manifests itself in the composers we choose to represent our field inside an outside of the classroom, and in the music theorists that we elevate to the top of our discipline – that one must practice, regardless of one’s own personal racial identity, in order to call oneself a music theorist. Thus, for example, I am

Nos EUA (assim como no Canadá, Austrália e Nova Zelândia), a ideia de um Estado nação-moderno aos moldes da Europa Ocidental pode ser estabelecida a partir da homogeneização cultural e racial branca, em um processo que deixou de fora indígenas e negros mediante a exclusão, o extermínio massivo dos povos nativos e a substituição “precoce” da mão de obra escravagista negra pela assalariada branca, através de ondas migratórias brancas. Dessa forma, negros e indígenas acabaram por constituir uma minoria numérica nesse território, o que facilitou o controle social por meio de uma forte política estatal racista de coerção, enquanto para a maioria da sociedade prevaleceu o desenvolvimento e a normalidade das instituições típicas da modernidade eurocêntrica e suas relações: o Estado-nação, a família burguesa, a empresa capitalista, a racionalidade eurocêntrica (QUIJANO, 2000).

Na América-Latina isso não aconteceu, com exceção dos países do Cone Sul que ainda possuem uma maioria branca (especificamente Argentina, Uruguai e Chile). Aqui o que se estabeleceu foi uma elite branca dominante minoritária, identificada com a perspectiva eurocêntrica, em sobreposição a maioria não-branca (eventualmente denominadas de minorias sociológicas) composta por negros, indígenas e mestiços (no Brasil e em Colômbia predominantemente negra, em Bolívia, Peru, Venezuela e México predominantemente indígena). Este cenário é fruto de uma política escravagista duradoura e de uma elite branca aristocrática que, em geral, transitou sem grandes rupturas⁶ de uma sociedade colonial para uma república oligárquica e não industrializada (ou tardiamente e precariamente industrializada). Uma elite que impôs um modelo de Estado-nação eurocêntrico sob “estruturas de poder organizadas em torno de relações coloniais” (QUIJANO, 2000, p. 125).

Mas, em que ponto as relações coloniais se conectam com composição ou teoria da música? Ora, se um sistema racista, violento e colonialista é propagado inclusive por meio da composição e teoria musicais, cabe a qualquer pessoa que atue no campo compreender e questionar os fundamentos de sua atividade e assumir a responsabilidade e/ou compromisso que lhe é devido para contribuir efetivamente para a transformação desse quadro. O primeiro passo é reconhecer e desvelar essas estruturas, mecanismos e agências de perpetuação do racismo, do imperialismo e do colonialismo nessa atividade (composição, teoria e análise musicais). Apresentar soluções apressadas, muitas vezes, é uma forma de fugir do debate mais direto sobre esses temas e suas consequências nefastas. Uma mudança estruturante, no campo

a black person – the only associate professor who self-identified as such in the 2018 SMT demographic report – but I am also a practitioner of what I call “white music theory.”

⁶ Sobre esforços para uma ruptura, vale lembrar da Revolução Haitiana (1791-1804) e a Revolução Boliviana (1952-1964) como incursões anticoloniais.

dos estudos da música e na sociedade em geral, necessita de diversos níveis de ação: individuais, coletivos e institucionais. É isto, ou admitir que se contribui pessoalmente, de maneira deliberada, com o racismo e a supremacia branca através da composição musical e do “quadro racial branco da teoria musical” (EWELL, 2020). Afinal, já disse o ditado popular: “quem cala, consente”, ou como dito em política: “não se posicionar já é estar posicionado”. Sobre este ponto cabe recordar as palavras do filósofo e militante político sardo Antônio Gramsci em seu artigo *Odeio os Indiferentes*, publicado originalmente no periódico socialista *Lá città Futura* em 1917,

Odeio os indiferentes também porque me irrita o seu choramingar de eternos inocentes. Pergunto a qualquer um desses como cumpriu a tarefa que a vida propôs e propõe cotidianamente, daquilo que realizou e especialmente daquilo que não realizou. Sinto que posso ser inexorável, que não preciso desperdiçar minha piedade e compartilhar minhas lágrimas. Sou resistente, vivo, sinto na virilidade de minha consciência pulsar a atividade da cidade futura que estou ajudando a construir. Nela a cadeia social não pesa sobre poucos, cada acontecimento não é devido ao acaso, à fatalidade, mas é obra inteligente dos cidadãos. Não há ninguém na janela contemplando enquanto alguns se sacrificam, se esvaem em sacrifício; aquele que permanece de plantão na janela para aproveitar daquilo que a atividade desses poucos alcança – ou para desafogar a própria desilusão vituperando o sacrificado – desfalece sem conseguir o que pretende. Vivo, tomo partido. Por isso odeio quem não o faz, odeio os indiferentes. (GRAMSCI, 2020, p. 33)

Se a supremacia branca e a estrutura racista da teoria e composição musicais nos EUA são facilmente verificáveis, através da aferição numérica dos seus praticantes, na América Latina, África e Ásia, essa métrica pode eventualmente ser enganosa, embora a maioria branca seja numericamente evidente nas instituições desse campo no Brasil. O fato de existirem negros (pardos e pretos), mestiços, amarelos e indígenas compositores/as e teóricos/as da música não significa, necessariamente, a descolonização e a desracialização desse campo de atuação. Sem mudanças estruturais nas instituições e nas relações de poder, sem a inserção de outras epistemologias, outras premissas teóricas, outras cátedras, a “teoria musical branca” ou a teoria musical enquanto “ideologia racial” (EWELL, 2020) prevalecerá.

No Brasil, a música de concerto tem sido protagonizada por uma elite intelectual branca, e os poucos representantes negros ou não-brancos nesse quadro tem sido embranquecidos pela história. Compositores/as negros/as constantemente são embranquecidos/as no Brasil, como é o caso do Padre José Maurício Nunes Garcia, Chiquinha Gonzaga e Carlos Gomes, um dos mais aclamados compositores do nacionalismo brasileiro (VACCARI, 2019; 2021). No Brasil, esse enquadramento racial branco e colonialista é escamoteado no discurso oficial e acadêmico pelo chamado mito da democracia racial: o pensamento social brasileiro e alguns de seus

pensadores⁷ majoritariamente brancos promoveram uma espécie de ode à miscigenação e à ideia de que por aqui, devido à mistura de raças (indígenas, africanos e europeus), criou-se uma civilização de mestiços e, portanto, não haveria conflitos raciais significativos ou estruturais em nossa sociedade (FREYRE, 1963; HOLANDA, 1995). O mito da democracia racial segue como sempre foi: um mito que serve para encobrir uma realidade, uma vez que o Estado brasileiro é racista, inclusive em suas estruturas institucionais. E, embora tenha havido alguns esforços no sentido de desconstruir a ideia de democracia racial, ela ainda encontra viva e reverbera, seja no senso comum ou entre políticos⁸, jornalistas, intelectuais e artistas.

A história da música ocidental é contada de forma que, principalmente, os compositores brancos tenham suas obras destacadas. A valorização dos compositores e suas obras, nas narrativas hegemônicas da história da música, não se dá de forma aleatória; é uma escolha de poder. Segundo Silvio de Almeida “a manutenção deste poder adquirido depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, impondo a toda a sociedade regras, padrões de conduta e modos de racionalidade” (DE ALMEIDA, 2018, p.31).

As instituições de ensino de música difundem um repertório de composições musicais escritas por compositores brancos, portanto um “repertório branco”, e as teorias musicais que informam esse repertório são elaboradas por autores brancos, uma teoria branca. Sendo assim, mesmo que se diversifique esse repertório com a inclusão de compositores/as negros, asiáticos, latino-americanos, o enquadramento racial do ensino de música não é ameaçado, posto que, em geral, essas composições estão alicerçadas na “teoria musical branca”.

O tonalismo, ou a tonalidade funcional da música ocidental com sua estrutura de hierarquização é “a principal força de organização musical que emergiu da Europa nos séculos XVII à XIX” e constitui “um belo exemplo de estrutura racializada” (EWELL, 2020, p. 7). Para o musicólogo ganense Kofi Agawu (2021), o tonalismo exerce uma força colonizadora em África. Todavia,

Não deveria causar qualquer surpresa que um recurso tão central e resiliente tenha desempenhado um papel na rede de trocas e imposições que definiram o colonialismo europeu na África. A música da igreja, os hinos corais, e a música ligeira para dança

⁷ Nesse caso, me refiro especialmente ao conjunto da obra do intelectual brasileiro Gilberto Freyre, aluno de Franz Boas, e suas teorias sobre integração social no Brasil. Além de Gilberto Freyre, escritor de Casa Grande e Senzala, podemos citar o historiador Sergio Buarque de Holanda que adiciona a noção de “homem cordial” à noção de identidade do povo brasileiro.

⁸ Recentemente, a deputada Bia Kicis (PSL) disse, em entrevista concedida à rádio Jovem Pan em 18/11/2021: “Porque eu não considero que o brasileiro seja racista. Existe racismo? Existe. Existem pessoas racistas? Existem. Mas, não existe um racismo estruturante no Brasil.” O que dizer então do atual diretor da Fundação Palmares? Declaradamente contra o movimento negro. O atual presidente da FUNAI, pastor e policial federal, persegue (no esforço de criminalizar) lideranças indígenas e suas organizações, vide o caso da intimação de Sônia Guajajara e um pedido de inquérito contra a APIB (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil) de autoria da FUNAI.

e entretenimento, todas elas tonam, realçaram e mesmo definiram a vida cívica e religiosa de comunidades em Serra Leoa, Gana, Togo, Nigéria, Uganda, Quênia, Zâmbia, Tanzânia, Malawi e África do Sul, dentre outros lugares⁹ (AGAWU, 2021, p. 3).

A introdução do tonalismo como uma nova “língua” musical em África atende aos objetivos dos colonizadores e da sociedade colonial como forma de dominação da sociedade colonizada. Introduzida, de maneira geral, por missionários através de hinários cristãos e com uma linguagem tonal simples, essa “nova língua” representou/representa para os colonizados “um passaporte para uma vida nova e melhor” (AGAWU, 2021, p. 7). Contudo, representa uma forma de violência colonial, uma colonialidade do poder e do saber (QUIJANO, 2000) que fragmenta, subsume e subverte as culturas e comunidades locais em diversos níveis (materiais, imateriais, psicológicos, culturais, institucionais). O tonalismo se alastrou por todo o continente africano alcançando uma quase totalidade de formas e gêneros musicais.

O sistema tonal é prevalente entre os compositores de música de arte¹⁰ africana, embora alguns compositores tenham feito incursões fora desse sistema, como Akin Euba, Joshua Uzoigwe, Bode Omojola, Halim El Dabh, Gyimah Labi, Justinian Tamusuza, Lwanga, entre outros. Talvez o mais eficiente, o tonalismo não é o único sistema que age como força colonizadora em África, América-Latina e Ásia, outros sistemas de organização musical, igualmente ou mais hierarquizantes como o dodecafonismo, serialismo, espectralismo e outros ismos ganham espaço e agem, em diferentes níveis, como forças colonizadoras e “ideologias raciais” na garantia da hegemonia europeia no campo da música de concerto.

Abiola Irele (1993) ao refletir sobre o desenvolvimento da chamada música de arte no território africano tece a seguinte indagação: *is African music possible?* Para o escritor e crítico literário nigeriano a música de arte africana, ao contrário da música popular, da literatura e das artes plásticas, tem encontrado dificuldades de se desenvolver enquanto expressão artística na África contemporânea. Fator que, segundo ele, deve-se a questões de caráter sociológico e socioculturais e a questões relacionadas diretamente com a composição musical enquanto atividade e à situação contemporânea das artes no mundo (IRELE, 1993). Ou seja, além das questões materiais, da escassez de teatros, orquestras, aparelhos culturais, investimento (mecenato), e até mesmo da formação de um quadro de artistas competentes (argumento no

⁹ should come as no surprise that such a central and resilient resource played a role in the network of exchanges and impositions that defined European colonialism in Africa. Church music, choral hymns, and light music for dance and entertainment all toned, enhanced, and even defined the civic and religious life of communities in Sierra Leone, Ghana, Togo, Nigeria, Uganda, Kenya, Zambia, Tanzania, Malawi, and South Africa, among other places

¹⁰ Música de Arte Africana tem sido a opção dos musicólogos africanos para se referir à música de concerto produzida no continente.

mínimo contestável), outro fator crucial seria a dificuldade de inserção dessa música na vida cultural moderna em África devido a seu vínculo estreito com os modelos e a linguagem musical europeia, fator que afastaria a formação de um público local.

Entretanto, se observamos o sucesso relativo da literatura africana anglófona e francófona e sua apreciação e legitimação perante um público africano, esse argumento de que a música de arte africana não se identifica como tal se torna no mínimo questionável. O próprio Irele reconhece a fragilidade desse pressuposto, no entanto argumenta em prol de sua força no que diz respeito à arte musical e sua diferença com relação à literatura. Evidente que o idioma estrangeiro, do colonizador, foi imposto com maior sucesso e de maneira mais totalizante do que sua “língua” musical e isso deve ser considerado. Dessa maneira, o africano médio está sensibilizado para a língua estrangeira (inglês, francês, português, alemão) e menos sensibilizado quanto à sua linguagem musical. Nas palavras de Irele (1993):

Pode assim dizer que uma linguagem musical é menos facilmente adaptável do que uma linguagem comum, pois onde a estrutura de qualquer linguagem natural pode ser manipulada para designar qualquer realidade - e é de facto a marca da melhor literatura levar este processo de manipulação o mais longe possível, mantendo uma coerência de significação - no caso da música, o caráter particular dos seus efeitos parece herdar na configuração formal que os próprios sons apresentam¹¹ (IRELE, 1993, p. 59).

Se é possível afirmar que a linguagem comum representa uma força colonizadora mais bem sucedida e bem incorporada do que a musical, a meu ver, não é com a mesma certeza que se pode afirmar que a “estrutura de qualquer linguagem natural pode ser manipulada para designar qualquer realidade” (IRELE, 1993, p. 59). Se existe uma tensão entre as formas e linguagens musicais tradicionais, indígenas e populares africanas com as da música “cultura” europeia, se existe uma impossibilidade de transpor os “discursos” sonoros europeus para outras realidades, na língua comum, essa dificuldade/tensão também há de ocorrer entre a língua do colonizador e as línguas autóctones, entre a literatura europeia e a “oralitura¹²” (MARTINS, 2003) africana. Para Irele (1993) a dificuldade de desenvolvimento da música de arte africana se vincula fundamentalmente à crise do tonalismo e a crise da música de concerto na própria Europa após a segunda Guerra Mundial e o advento das vanguardas musicais. Fato que, segundo

¹¹ It can thus be said that a musical language is less easily adaptable than an ordinary language, for where the structure of any natural language can be manipulated to designate any reality - and it is indeed the mark of the best literature to carry this process of manipulation as far as possible while maintaining a coherence of meaning - in the case of music, the particular character of its effects seems to inherit in the formal configuration that the sounds themselves present

¹² Oralitura foi um neologismo criado pelo escritor haitiano Ernst Mirville em 1974 para designar a literatura oral e diferenciá-la da literatura escrita. O conceito foi amplamente adotado por escritores antilhanos na década de 1980.

o autor, coloca o compositor de música de arte africana em um impasse: reproduzir uma linguagem musical nacionalista, típica da música europeia do século XIX e XX, garantindo alguma identificação com o público local, ou se adequar às formas contemporâneas da música ocidental e a expressão de suas vanguardas, mas sem qualquer perspectiva de formação de um público local e, em ambos os casos, sem qualquer encaminhamento para uma forma moderna de música de arte africana (IRELE, 1993, p. 66-67). A conclusão de Irele é desmotivadora com relação ao desenvolvimento de uma “música de arte” africana, aos moldes do que ocorreu com a literatura; o autor se posiciona até mesmo contra essa possibilidade e deposita nas formas e gêneros musicais tradicionais e “populares” e seus modos modernos de existência, um caminho bom e autossuficiente. O autor se mostra demasiadamente generoso com as formas de música e os músicos ditos “populares”, ao mesmo tempo que minimiza as realizações dos compositores de música de arte africanos, ou por não serem realizações consistentemente artísticas (na métrica ocidental) ou por não serem suficientemente africanos (na métrica africana). Embora os argumentos de Irele sejam pertinentes e convincentes, coaduno com Kofi Agawu (2016, p. 334) quando diz que o futuro da música africana está no compositor africano de todos os segmentos.

Se a música “popular” africana, seus músicos e suas práticas têm sido influenciados e modificados através das inúmeras intervenções/fricções culturais estrangeiras e por meio dos fluxos e refluxos colonialistas e imperialistas, e, ainda assim mantêm sua africanidade, por que desqualificar a realização dos compositores de música de arte? É preciso, ao menos, reconhecer alguns esforços e tentativas, especialmente daqueles que incorporam de maneira crítica a herança eurocêntrica e se dedicam, mesmo que de forma utópica, a realizar uma música de arte verdadeiramente africana. Se dedicam a formular sistemas, métodos e teorias musicais afrocentradas ou não-eurocêntricas, como é o caso de Akin Euba e as teorias da (etno)musicologia criativa e do pianismo africano (EUBA, 2014; OMOJOLA, 2011). Isso vale para compositores como Mesias Maiguashca (Equador) e Cergio Prudêncio (Bolívia) com a teoria do nativo experimental e o trabalho com as orquestras de instrumentos andinos, Acácio Piedade (Brasil) com a composição transcultural, José Maceda (Filipinas) e sua forma de etnomusicologia criativa, Valerie Ross (Malásia) com a abordagem da composição intercultural, entre tantos outros.

É possível uma composição musical no Terceiro Mundo? É desejável? Não há uma resposta simples, muito menos um caminho único, mas penso que de maneira (auto)crítica, atentos aos mecanismos de cooptação e as armadilhas das ideologias nefastas, com alguma boa vontade e criatividade e sobretudo consciência do papel de cada um em reconhecer, debater e

combater os mecanismos racistas, colonialistas e imperialistas no campo da composição musical, é possível uma Composição Musical no Terceiro Mundo, e, mais que desejável, é necessária. Fico com a reflexão de Mesias Maiguashca sobre o futuro da música acadêmica em Equador:

Existe una música académica, tiene una tradición y un futuro. Y un derecho a exigir su lugar en el panorama cultural del país. Se argumenta:

Es que es elitista. Posiblemente. Pero de ¿qué élite? La élite económica del país que controla los mecanismos económicos, los de consumo, o los medios de comunicación, ciertamente no es devota de ella. La "élite" que se interesa en la música académica está conformada por aquellos grupos que se esfuerzan por informarse y se resisten al "**comercio con la cultura**".

Es que es colonialista. Posiblemente. Pero el vocabulario utilizado en la cita de arriba sugiere igualmente la presencia avasalladora de culturas y políticas económicas foráneas. Heavy metal, jazz, rock, funk, fusión: la única palabra en español es la última, que sin acento sería inglés.

Es que es no es "nuestra". Lo "nuestro" presupone un concepto de grupo. Para el barrio de San Diego, "lo nuestro" excluye a todos los otros barrios. Para un quiteño, "lo nuestro" excluye todo lo no quiteño; para un ecuatoriano, "lo nuestro" excluye todo lo no ecuatoriano; para un latinoamericano "lo nuestro" excluye todo lo no latinoamericano; para un occidental "lo nuestro" excluye todo lo no occidental. Yo soy del barrio de San Diego, de Quito, del Ecuador, latinoamericano. Además "homo sapiens". ¿Dónde me sitúo, dónde nos situamos para definir "lo nuestro"?

Es que "no vale nada". Posiblemente éste sea el meollo del problema. Efectivamente la música académica no tiene valor comercial, no vale nada. Lo adquiere en función de políticas posteriores de venta. Por ejemplo, en el arte plástico: un cuadro de Van-Gogh no valía nada cuando fue creado, hoy tiene valores inimaginables. Karajan es un éxito comercial con la música de Schubert, quien murió en la miseria. Igualmente Bártok murió en pobreza total (MAIGUASHCA, junho de 2008, não paginado).

Em que pese toda a violência colonial por qual atravessaram e atravessam, no século XXI, os países do Terceiro Mundo e os povos envolvidos no empreendimento colonial e capitalista, não devemos abandonar nossos flancos e nos entregar à desesperança; devemos marchar com os debates e as mudanças necessárias para avançar a luta antirracista e anticolonial em todos os campos, praticar a solidariedade, dialogar com aqueles que compartilham experiências semelhantes às nossas. Quanto mais aberto e franco o debate, melhor para mapear as estruturas colonialistas, racistas, classistas e imperialistas, dar nome aos bois e não escamotear o debate sob o signo da inclusão e da diversidade, conforme a política neoliberal que inclui sem transformar, e diversifica para reformar as estruturas de poder. Para encarar essas questões do ponto de vista educacional,

devemos aceitar uma medida de "diminuição da posição societal", ceder algum território teórico da música a teorias de música não ocidentais, não brancas na academia, e fazer mudanças estruturais antirracistas no nosso campo. É relativamente fácil formar um comitê ou força-tarefa para discutir a diversidade, mas mais difícil é reduzir uma sequência de quatro semestres de teoria musical de graduação que foca exclusivamente na teoria ocidental para uma sequência de dois semestres, lidando com um caminho para dois novos semestres de teoria musical e de música não-ocidental.

Fácil, relativamente, de instituir um programa de orientação para pessoas de cor na teoria musical, mas mais difícil de admitir que o racismo de Schenker, e seu enquadramento racial branco tem sido escondido por quase 100 anos, informou profundamente suas teorias musicais e que somos obrigados, como educadores, a apresentar o racismo de Schenker junto com suas teorias musicais, como o próprio Schenker teria desejado.

Fácil de adicionar alguns exemplos de compositores de cor a um manual de teoria musical, mas mais difícil de reconhecer que existe um quadro racial branco na teoria musical que moldou tudo o que fazemos, que beneficia os brancos e a branquitude em detrimento dos não brancos, e que a única forma de melhorar a nossa situação em relação à raça é ter conversas francas sobre raça, racismo, branquitude, privilégio dos brancos e supremacia dos brancos.

Devemos examinar a teoria da música a partir de uma perspectiva racial crítica - ter conversas rigorosas sobre raça e branquitude na teoria da música, e estar preparados para fazer mudanças antirracistas fundamentais em nossas estruturas e instituições¹³ (EWELL, 2020, não paginado).

Esta dissertação coincide com as sugestões de Ewell, e segue no sentido de aproximar e dialogar com a produção de conhecimento fora dos grandes centros dos EUA e Europa e aproximar dos compositores/as, teóricos/as e intelectuais latino-americanos/as, africanos/as e asiáticos/as. Mais importante do que diversificar o saber e as epistemologias é buscar um caminho para sabotar as próprias estruturas de poder que mediam essa relação. Vale lembrar que não existe uma agenda única de modernidade, os pilares tidos como sustentáculos da modernidade ocidental tais como a ideia de novidade, de tecnologia, do racional científico,

¹³ "We must accept a measure of "diminishing societal standing," cede some music theory territory to non-Western, non-white music theories in the academy, and make anti-racist structural changes in our field. It is relatively easy to form a committee or task force to discuss diversity, but more difficult is to reduce a four-semester undergraduate music theory sequence that focuses exclusively on Western theory to a two-semester sequence, dealing with a pathway to two new semesters of music theory and non-Western music.

Easy, relatively, to institute a mentoring program for people of color in music theory, but harder to admit that Schenker's racism, and his white racial framing has been hidden for nearly 100 years, deeply informed his musical theories and that we are obligated, as educators, to present Schenker's racism along with his musical theories, as Schenker himself would have wished. Easy to add a few examples of composers of color to a music theory textbook, but harder to recognize that there is a white racial framework in music theory that has shaped everything we do, that benefits whites and whiteness at the expense of non-whites, and that the only way to improve our situation in relation to race is to have frank conversations about race, racism, whiteness, white privilege, and white supremacy. We must examine music theory from a critical racial perspective - have rigorous conversations about race and whiteness in music theory, and be prepared to make fundamental antiracist changes in our structures and institutions."

laico, secular, são características possíveis de se observar em diferentes culturas, épocas e civilizações: chinesa, egípcia, núbica, axumita, grega, maia-asteca, tauantinsuio, xinguana, amazônica, entre outras. A visão eurocêntrica de exclusividade e protagonismo da modernidade e de que “toda modernização de populações não-europeias é, portanto, uma europeização, é uma pretensão etnocêntrica e além de tudo provinciana.” (QUIJANO, 2000, p. 112).

Feitas as considerações iniciais sobre a música, o campo da Composição Musical e sua inserção no sistema mundo moderno-colonial, desde as margens deste sistema, o texto caminha para uma problematização da etnomusicologia e seus métodos, para à posteriori, tratar da aproximação destes dois universos: etnomusicologia e composição musical. Investiga como essa aproximação se apresenta como um horizonte teórico-metodológico possível na busca de teorias e procedimentos menos eurocêntricos e mono epistemológicos de construção de conhecimento musical. Dialoga com compositores-pesquisadores-teóricos musicais africanos, latino-americanos/as e asiáticos/as e com memórias e saberes de suas próprias matrizes culturais. Pensa como o trabalho de campo (método etnográfico) pode informar não apenas a produção monográfica e verbal, mas também a composição musical e apresenta o estudo da (etno)musicologia criativa de Akin Euba em sua dupla compreensão:

- 1) enquanto uma teoria-prática composicional e analítica (no sentido de uma análise do “texto” musical);
- 2) enquanto categoria de análise musicológica ao abordar a vida e a obra de compositores/as específicos/as.

A seguir, são levantadas algumas questões sobre a etnomusicologia enquanto área de estudo da música e os fatores que levaram esta pesquisa a unir composição e etnomusicologia, no rastro de uma (etno)musicologia criativa.

1.1 (Etno)musicologia(s)

Durante minha graduação em composição musical, a percepção de uma certa rigidez e falta de abertura para outras disciplinas e universos sonoros, aliadas ao meu interesse em outras culturas musicais, me conduziram aos estudos em etnomusicologia. Travar contato com a disciplina me trouxe uma renovação do olhar sobre a música já que eu, naquela altura, estava bastante focado no estudo da chamada composição musical e suas disciplinas formadoras: teoria e análise musical, harmonia, contraponto, orquestração, regência, entre outras.

Essas disciplinas são orientadas pelo cânone da chamada História da Música Ocidental¹⁴ e as linhas mestras de suas narrativas hegemônicas, que marcam como ponto de início a herança dos sistemas musicais da Grécia Antiga, passando pelo cantochão, a monodia no canto litúrgico da Idade Média, a polifonia primitiva dos *organum*, o desenvolvimento da notação musical, o *ars nova* em França e a música do *trecento* italiano, a era renascentista dos compositores da escola de Notre Dame, escola Franco Flamenga e o desenvolvimento da música instrumental. Segue de forma aguda o estudo da música barroca, *prima practica e secunda practica*, ópera, classicismo musical, primeira escola de Viena, romantismo musical, neoclassicismo, modernismo, segunda escola de Viena, atonalismo, dodecafonismo, serialismo, minimalismo, espectralismo, entre outros ismos das vanguardas europeias do sec. XX e XXI. Pouco espaço foi dado, ao menos em minha formação na Universidade de Brasília, para perspectivas teórico-analíticas e práticas musicais fora desse cânone, e uma grande ênfase foi dada à música europeia dos séculos XVIII, XIX e XX, mesmo assim cursei disciplinas de introdução à antropologia com Prof. Wilson Trajano, Teorias Antropológicas com a Prof. Carla Teixeira e Antropologia da Música com João Miguel Sautchuck, oportunidade em que entrei em contato com os estudos de etnomusicologia.

Já que não sou de uma família de músicos “eruditos” e meus pais não são conhecedores nem ouvintes assíduos de música clássica, o conhecimento musical que construí foi de maneira fragmentada, desde a infância, a partir dos estudos de teoria, percepção e violão clássico nos conservatórios de música da minha cidade e na preparação para o teste de habilidades específicas, para ingresso no curso superior de música. Estudar música na universidade adveio de uma relação genuína com os universos sonoros que me rodeavam acrescidos de uma dedicação ao estudo eurocentrado das estruturas musicais como harmonia, arranjo, contraponto etc.

¹⁴ GROUT, D.J.; PALISCA, C V. História da Música Ocidental. 5 Ed. Portugal: Gradiva, 2007

A etnomusicologia promoveu, em mim, uma abertura para outros mundos musicais, me despertou para o relativismo cultural, as teorias nativas, o trabalho de campo etnográfico e o estudo de um repertório, muitas vezes, mais próximos das minhas referências culturais, como as músicas populares. A disciplina expandiu meus horizontes sobre outras possibilidades de estudo das músicas (agora já no plural). Porém, ao me aprofundar na literatura da área pude perceber visões tão ou mais etnocêntricas e eurocêntricas do que aquelas que encontrei na composição musical, resultado de estruturas herdadas dos sistemas educacionais aos moldes daqueles dos antigos poderes coloniais, fato que favoreceu uma agenda europeia e eurocêntrica. Aparentemente, a Etnomusicologia repete-se assim como um cânone majoritariamente branco, europeu e norte americano, mas agora abrem-se as portas para o questionamento canônico e as reflexões às margens.

A Etnomusicologia parece operar sob o signo da diversidade, em certo sentido ela reivindica isso, mesmo que tacitamente. No entanto, o faz de maneira hierarquizante em seus métodos e teorias. Para a professora e pesquisadora queniana, Jean Ngoya Kidula (2006),

A etnomusicologia apresenta dinâmicas diferentes devido ao papel que desempenha como alternativa ao cânone hegemônico europeu dominante, que tradicionalmente reprimiu outras músicas, tais como o folclore, e estilos populares ou das “minorias”. Desenvolveu o seu próprio cânone para apresentar e representar a música africana. Pode inadvertidamente ter promovido os seus estereótipos de estudantes, os insiders, os outsiders, e os editores. Questões como estudos sobre minorias ou gênero às vezes lotam a música na medida em que os fundamentos contextuais-sociais, raciais, culturais marginalizam o núcleo performativo. Assim, a etnomusicologia é uma porta de entrada para outras culturas ou questões, e pode ser bem localizada em disciplinas e estudos de áreas cognatas. Neste caso, não seria difícil erigir a música africana como uma das muitas minorias. Na Europa ou na América do Norte, com vozes europeias dominantes, as músicas europeias estão normalmente no centro do currículo, com a etnomusicologia a legitimar a diversidade cultural¹⁵. (KIDULA, 2006, p.108)

Em outras palavras, o campo de estudos que tradicionalmente abriga a pesquisa em música africana (e outras não europeias – à margem) é a etnomusicologia. No entanto, a própria etnomusicologia é filha do colonialismo, “uma disciplina rica em filiação e afiliação colonial” (AGAWU, 2021, p. 8). Se em seu contexto hegemônico, na Europa e na América do Norte, onde há uma maioria numérica de brancos na sociedade plenamente identificados com uma

¹⁵ Ethnomusicology presents different dynamics because of its role as an alternative to the dominant European hegemonic canon, which has traditionally repressed other music, such as folklore, "minorities" and popular styles. It has developed its own canon for presenting and representing African music. It may have inadvertently promoted its stereotypical students, insiders, outsiders, and publishers. Issues such as minority or gender studies sometimes crowd the music to the extent that contextual-social, racial, cultural-marginalize the performative core. Thus, ethnomusicology is a gateway to other cultures or issues, and can be well located in cognate disciplines and area studies. In this case, it would not be difficult - to erect African music as one of many minorities. In Europe or North America, with dominant European voices, European musics are usually at the center of the curriculum, with ethnomusicology legitimizing cultural diversity.

visão eurocêntrica, a etnomusicologia pôde representar uma legitimação da diversidade cultural, na periferia do sistema mundo capitalista-colonial isso só pode se dar de forma hierarquizada, por meio de uma elite intelectual branca ou identificada com a “teoria branca” que domina os espaços institucionais como as academias de música e, naturaliza o cânone e a música europeia como o centro de suas atividades. Fato é que “o colonialismo e seus afloramentos culturais têm sido um fator importante e, de fato, indispensável no desenvolvimento da etnomusicologia (pelo menos como praticada na América do Norte e Europa Ocidental)” (NETTL, 2001). Vale dizer que não me excludo do grupo de homens etnomusicólogos, mas esta pesquisa guia para maneiras de pensar fora das limitações da disciplina e, por este motivo, mostra-se valiosa não só como uma revisão do pensamento etnomusicológico produzido por pesquisadores fora dos grandes centros, mas principalmente pela atualização das ideias e propostas que retratam a produção etnomusicológica nessa segunda década do século XXI.

Por isso, talvez não seja um exagero afirmar que existem tantas etnomusicologias quanto etnomusicólogos, assim como existem tantas etnografias quanto etnógrafos. Desde os primórdios da disciplina enquanto Musicologia Comparada, muita água correu por debaixo dessa ponte do conhecimento científico-musical. Não pretendo fazer aqui uma revisão de literatura acerca do desenvolvimento histórico geral da disciplina, que pode ser visto em Menezes Bastos (1995b; 2013), Angela Lühning (1991), Acácio Piedade (2010), entre outros autores. Almejo salientar seu caráter polissêmico e interdisciplinar e sublinhar algumas mudanças de nomenclatura.

Desde sua inauguração e no decorrer do desenvolvimento histórico da disciplina, diversas nomenclaturas foram adotadas na área: Musicologia Comparada (ADLER, 1885), Etnologia da Música (“Musikethnologie”, KUNST, 1950), Etnomusicologia (KUNST, 1955), Etnomusicologia Aplicada, Etnomusicologia Participativa, Etnomusicologia Engajada, Etnomusicologia Colaborativa, Nova (Etno)musicologia (STOBART, 2008), Nova Musicologia (COOK, 2008, já que “agora somos todos etnomusicólogos¹⁶”), Musicologia Transcultural (OLIVEIRA PINTO, 2015) Antropologia da Música, Antropologia Sonora, Acustemologia (FELD, 2013), entre outras. São tantas nomenclaturas, hifenizações, adjetivações, sufixações, prefixações, que no fim das contas dá para afirmar que se trata de um campo plural que se encontra em uma constante (auto)revisão que, mesmo exaustiva, não corresponde, necessariamente, a uma mudança paradigmática na teoria e práxis

¹⁶ COOK, Nicholas. “We are All (Ethno)musicologists Now”. In: STOBART, Henry (org.). *The New (Ethno)musicologies*. Toronto: Scarecrow Press, 2008.p. 48-70.

etnomusicológica, no entanto revela uma predisposição para a auto-reflexão e a diferenciação de abordagens dentro da própria disciplina.

Atualmente há aqueles pesquisadores que sustentam o fim da disciplina, outros se engajam em sua conservação, alguns se colocam contra o prefixo “etno”, outros entendem como sinal diacrítico da área e defendem sua permanência, alguns optam pela aproximação com as musicologias em prol de um distanciamento das ciências sociais, outros acreditam que há uma aproximação demasiada com a musicologia e um afastamento indevido da antropologia e a sociologia, outros ainda enxergam na alteridade disciplinar sua grande resistência. O fato é que, se tornou cada vez mais difícil sustentar visões totalizantes da disciplina e o campo parece caminhar para uma aceitação das diferenças e/ou, ao menos, para uma convivência das diferenças, das múltiplas abordagens interdisciplinares e transdisciplinares sob o guarda-chuva conceitual bastante alargado do termo etnomusicologia, que se converte em verdadeiras (etno)musicologia(s).

Dentre as tantas (etno)musicologia(s) que se têm desenvolvido em diferentes contextos, o presente trabalho encontrou na (etno)musicologia criativa, conceito do compositor e (etno)musicólogo nigeriano Akin Euba, um instrumental teórico-metodológico importante para abordagem da interface entre composição musical e investigação etnomusicológica. Um dos expoentes da (etno)musicologia africana moderna, o prestigiado autor é mentor de influentes teorias como o pianismo africano, a (etno)musicologia criativa e a composição intercultural. No contexto da etnomusicologia africana, uma lista de pesquisadores etnomusicólogos facilmente se desdobra em uma lista de compositores, devido a uma série de fatores que envolve, entre outras coisas, a falta de especialistas e a necessidade de os estudiosos atuarem profissionalmente em diversas áreas em seus países, mas também parte de um ímpeto multidisciplinar legítimo (EUBA, 2014; AGAWU, 2016). A seguir, o texto apresenta uma sucinta revisão de literatura sobre a proposta conceitual da (etno)musicologia criativa, busca definir o termo, localizar sua origem na produção de Akin Euba, apontar as reverberações da teoria e comentar os fatores que levaram a sua criação e desenvolvimento desde a década de 1960.

Figura 1**Zona Transformacional entre a Pesquisa Etnomusicológica e a Composição Musical**

Fonte: Elaborada pelo autor (2021)

1.2 (Etno)musicologia Criativa

O termo etnomusicologia criativa, posteriormente reformulado para musicologia criativa (EUBA, 1989; 2014; BRUKMAN, 2017), foi utilizado pelo musicólogo nigeriano Akin Euba para se referir ao interesse de compositores africanos em operar uma “síntese musical transcultural” (EUBA *apud* OMOJOLA, 2011, p. 156) da música indígena africana com a música ocidental, especialmente na linguagem pianística, no movimento que ficou conhecido como Pianismo Africano (OMOJOLA, 2011). Essa síntese é realizada a partir da pesquisa etnomusicológica, através do método etnográfico e o de trabalho de campo (*fieldwork*). Os materiais etnográficos e análises musicológicas são utilizados pelos compositores de música de arte africana na criação de composições que incorporam este aprendizado. A música de arte africana vem se desenvolvendo, assim como a literatura e o cinema africanos, a partir das consequências dos processos de colonização e ganha força e adeptos na África contemporânea. A (etno)musicologia criativa tem servido de suporte teórico no estudo da música de arte africana e seus compositores.

Existem inúmeras possibilidades de incorporação de elementos culturais “indígenas” por parte do compositor/a etnomusicólogo/a, assim como são variadas as abordagens de investigação dentro do campo da etnomusicologia, o que resulta em diferentes maneiras de compreender a teoria da (etno)musicologia criativa. Cada compositor desenvolve seu método de composição a partir de suas pesquisas e delimitam os critérios artísticos e políticos a serem adotados nessa “troca/fluxo”. Outro fator importante é a inserção desses compositores-etnomusicólogos nas culturas musicais por eles pesquisadas: personalidades como o nigeriano Akin Euba, ou o ugandês Justinian Tamusuza, estão inseridos desde a infância nas culturas tradicionais Iorubá e Baganda, respectivamente. Suas pesquisas e suas músicas transbordam os processos de transculturação que atravessam suas vidas e sociedades, decorrentes da colonização, cristianização, migração, entre outros fatores. Kofi Agawu (2011), ao comentar a relação entre o trabalho de campo e a composição musical na música de arte africana, afirma:

Não há [...] fórmula fácil para determinar a forma definitiva que as influências indígenas assumem dentro da psiquê de um indivíduo compositor. Dependendo da intensidade e integridade da exposição, o compositor pode adquirir uma atitude orientada para a métrica, o groove, um estoque de melodias modais, uma abordagem silábica para a configuração de palavras, uma rede de ritmos-timbre específicos (incluindo timelines) e modos de expressão simultânea que preservam um ideal sonoro heterogêneo¹⁷. (AGAWU, 2011, p. 56)

¹⁷ there is [...] no easy formula for determining the ultimate shape that indigenous influences take within an individual composer’s psyche. Depending upon the intensity and integrity of the exposure, the composer may acquire a groove-oriented metrical attitude, a store of modal melodies, a syllabic approach to word-setting, a

O termo (etno)musicologia criativa é bastante difundido e assume diferentes significações na obra desses compositores-pesquisadores africanos, além de funcionar como uma categoria de análise musicológica ao abordar a vida e/ou as obras de outros compositores-pesquisadores

A seguinte secção pretende explorar o conceito de (etno)musicologia criativa conforme idealizado e teorizado por Akin Euba, procurando apresentar uma perspectiva histórica, teórica e metodológica do conceito desde a prática dos compositores modernos de música de arte africana, mas não somente. Aspectos como a composição musical, o nacionalismo musical, as continuidades e rupturas das identidades musicais (nacionais, regionais, locais, étnicas e transnacionais), a interculturalidade, o trabalho de campo etnográfico, o pan-africanismo, o terceiro-mundismo, o colonialismo e a independência são elementos que orbitam as reflexões sobre (etno)musicologia criativa de Akin Euba.

1.2.1 Origens do termo

O termo (etno)musicologia criativa foi cunhado por Akin Euba e seu primeiro registro consta de um obituário escrito pelo autor em decorrência do falecimento do compositor nigeriano Ayo Bankole no ano de 1973. Embora o autor afirme que a idealização do termo tenha se dado ainda no início dos anos 60, enquanto cursava etnomusicologia na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), fato fundamental para a elaboração do conceito. Foi durante seus estudos naquela instituição que Euba conheceu figuras centrais que o inspiraram para o desenvolvimento do termo. Personalidades como o compositor-pesquisador ganense J.H. Kwabena Nketia, o compositor e etnomusicólogo filipino José Maceda, e o próprio Mantle Hood, diretor e mentor do Instituto de Etnomusicologia da UCLA (EUBA, 2014).

Criador do conceito de bi-musicalidade (HOOD, 1960; TITON, 1995) Mantle Hood mantinha no instituto uma série de conjuntos de música não ocidentais para prática dos alunos, conjuntos de diferentes tradições e de diversas partes do mundo: África, Índia, China, Japão, indonésia, México, entre outros (TITON, 1995). Para Hood os etnomusicólogos deveriam não apenas pesquisar, mas praticar (cantar, tocar os instrumentos) e se familiarizar com as diferentes musicalidades investigadas. Embora possamos questionar o caráter colonialista, e até mesmo imperialista, de manter esses grupos e artistas, deslocados de seus contextos socioculturais, em território norte americano, para a “comodidade” dos pesquisadores ocidentais, todo esse

network of distinctly shaped and timbrally specific rhythms (including timelines), and modes of simultaneous expression that preserve a heterogeneous sound ideal

universo intercultural (ou seria multicultural?) se tornou um terreno fértil para experimentações criativas e foi nesse ambiente intercultural que Akin Euba esboçou seu conceito de uma (etno)musicologia criativa.

Em 1993, Euba introduz um seminário de pós-graduação no currículo do departamento de música da Universidade de Pittsburgh, onde lecionou, denominado Etnomusicologia Criativa. No ano de 2000 profere uma palestra na mesma universidade intitulada Etnomusicologia Criativa: uma zona transformacional entre pesquisa e composição. Posteriormente a essa data Euba opta por abandonar o prefixo “etno”, alegando uma redundância conceitual, e passa a denominar seu conceito apenas por musicologia criativa (EUBA, 2014). O autor publica em 2014, o livro *Bridging Musicology and Composition - A Study in Creative Musicology*, dedicado à obra do compositor ganense J.H. Kwabena Nketia, no qual o autor elabora teoricamente os preceitos de uma musicologia criativa, além de traçar um panorama histórico dessa prática em África e América Latina localiza os predecessores da (etno)musicologia criativa na música de concerto europeia do século passado e aponta propostas atuais. Essa publicação é um importante guia para o presente trabalho.

A partir dos anos 2000 o autor opta por retirar o prefixo “etno” do seu conceito, numa revisão crítica do termo, entendido como marcador de diferenças culturais, que parte do entendimento que o prefixo “etno” é aplicado a tudo aquilo que não é a cultura ocidental. Um debate sobre o tema no contexto africano em prol de uma musicologia africana ordinária, baseada na filosofia da linguagem comum, pode ser visto em Mapaya e Mugovhani (2019). A musicóloga queniana Jean Ngoya Kidula (2006) problematiza as tensões e torções acerca das abordagens etnomusicológicas da música africana e das consequências dessa hegemonia disciplinar na formação dos estudiosos africanos. A formação dos estudiosos africanos a partir das premissas curriculares da etnomusicologia, para o estudo de sua própria música acaba por gerar o seguinte “paradoxo”,

Dada uma definição de etnomusicologia difundida na escrita e no ensino, como estudo de músicas de outras culturas, os estudantes africanos podem chamar-se etnomusicólogos quando estudam música da Europa Ocidental como "o outro", e musicólogos quando se dedicam à música africana. Eles eram etnomusicólogos quando estudavam música africana com métodos europeus; contudo, não era claro, dada a relativamente escassa documentação disponível e o amplo espectro de culturas, quais eram os métodos e práticas africanas. A ambivalência foi notada em abordagens e métodos na etnomusicologia que tinham mais reportagens antropológicas ou sociológicas do que a análise do estilo, forma, teoria, pedagogia e prática performativa da música.¹⁸ (KIDULA, 2016, p.103)

¹⁸ given a definition of ethno- musicology pervasive in writings and teaching, as study of musics of other cultures, African students can call themselves ethnomusicologists when studying Western European music as “the other,”

Dessa forma se desenvolveu o etnomusicólogo africano, formado nos centros imperialistas sob o instrumental teórico-metodológico eurocentrado, e que tem na música ocidental seu ponto de referência; o “outro” é tudo aquilo que não está neste escopo. Ora, dessa forma se “inventa” o etnomusicólogo africano sem ao menos haver o musicólogo africano “comum” (MAPAYA e MUGOVHANI, 2019). Se a etnomusicologia é o estudo da música do outro, e com “outro” subentende-se o não-ocidental, isso acaba por gerar uma tensão, e um movimento para a pesquisa da música africana pelo africano a partir de suas categorias, uma musicologia africana “ordinária”, não uma etnomusicologia africana. Akin Euba pertence às primeiras gerações de musicólogos(acadêmicos) africanos, na linha de Kwabena Nketia, figuras que gozam de uma certa primazia disciplinar e de alguma maneira abriram portas para a consolidação de novas gerações de estudiosos africanos da música. Trata-se de intelectuais formados nos grandes centros capitalistas, como os EUA e Europa, ainda bastante imersos no cânone europeu e norte americano, embora apresentem questionamentos e diferenciações importantes daqueles estudiosos não-africanos que falavam (e ainda falam) sobre a África e suas tradições musicais.

Novas gerações de musicólogos africanos avançam sobre o debate pós-colonial e a necessidade de um cabedal teórico metodológico próprios e um desenvolvimento próprio da disciplina em África. Entretanto, em que pese o momento histórico vivido por Euba e a conjuntura na qual construiu sua obra, ela sempre apontou para uma independência e libertação das amarras colonialistas, sempre com muito empenho e imaginação artística e científica, rompendo barreiras disciplinares, teóricas e metodológicas; a teoria da (etno)musicologia criativa é um exemplo disso. E não à toa ele abandona o prefixo “etno” para designar sua teoria e seu campo de estudos, em sintonia com o avanço dos debates políticos e epistemológicos da musicologia africana promovidos por Agawu, Mapaya, Mugovhani, Kidula, entre tantos/as outros/as.

No presente trabalho opto por utilizar a grafia (etno)musicologia criativa (com o prefixo “etno” entre parênteses) ao me referir ao conceito de Euba, com intuito de melhor historicizar a transformação do termo em sua produção, que tem um enraizamento na disciplina e nos métodos etnomusicológicos, como o trabalho de campo, e por ter sido cunhado inicialmente

and musicologists when engaged in African music. They were ethnomusicologists when they studied African music with European methods; however, it was unclear, given relatively scant documentation available and broad spectrum of cultures, what African methods and practices were. Ambivalence was noted toward approaches and methods in ethnomusicology that had more anthropological or sociological reportage than analysis of music style, form, theory, pedagogy, and performance practice.

como etnomusicologia criativa e apenas bastante tempo depois modificado para musicologia criativa.

1.2.2 Definição

A (etno)musicologia criativa possui uma ampla definição e usos variados. Pode ser entendida simplesmente como uma aplicação da etnomusicologia à composição musical - neste ponto o autor elabora uma distinção entre a (etno)musicologia criativa e a etnomusicologia acadêmica (EUBA, 2014, p. 22). A diferença estaria na apresentação dos resultados da pesquisa, a primeira em forma de criações musicais e a segunda por meio de monografias e comunicações verbais, muito embora as duas coisas não sejam incompatíveis e vários pesquisadores classificados por Euba como compositores/as (etno)musicólogos/as atuavam e/ou atuam nos dois campos, a exemplo de Kwabena Nketia, Joshua Uzoigwe, Jorge Maceda, Halim El-Dabh, Paul Humphries, Valerie Ross, entre outros. Para Euba a (etno)musicologia criativa consiste em passar da análise para a síntese, passar da decomposição analítica/científica do objeto de pesquisa para a síntese criativa/artística mimetizando ou metamorfoseando o objeto de investigação (no caso as diferentes tradições musicais). Uma “zona de transformação entre a pesquisa e a composição” (EUBA, 2014, p. 22). Para o autor, é importante notar que,

A musicologia criativa (como tem sido praticada até agora) envolve a análise de certos tipos, ao invés de todos os tipos de música. Estes incluem a música folclórica de todas as culturas do mundo e as músicas tradicionais e populares da Ásia, África e América Latina, cujo estudo, na sociedade ocidental, pertence à musicologia histórica. Uma teoria da musicologia criativa deve, finalmente, levar em conta a recomendação de Bartók de que os compositores que procuram empregar materiais folclóricos devem passar tempo no campo com os camponeses, a fonte dos materiais. A prática bem-sucedida da musicologia criativa depende da fluência no uso da linguagem musical pesquisada pelo compositor, e esta fluência é reforçada quando a pesquisa inclui trabalho de campo e não está limitada a fontes de arquivo e biblioteca¹⁹. (EUBA, 2014, posições 22-23)

Boa parte do esforço de Euba em delimitar a (etno)musicologia criativa está em estabelecer critérios de classificação e então localizar seus praticantes, analisar a forma como

¹⁹ Creative musicology (as it has been practised thus far) involves the analysis of certain types rather than all types of music. These include the folk music of all cultures of the world and the traditional and popular musics of Asia, Africa and Latin America. In other words, the emphasis is on the music of oral traditions and not written compositions, the study of which, in Western society belongs under historical musicology. A theory of creative musicology must ultimately take into account Bartok’s recommendation that composers seeking to employ folk materials should spend time in the field with peasants, the source of the materials. The successful practice of creative musicology depends on fluency in the use of the musical idiom researched by the composer, and this fluency is enhanced when research includes fieldwork and is not limited to archival and library sources.

relacionam pesquisa (etno)musicológica (seu trabalho de campo) com a composição musical. O próprio Euba é um compositor-(etno)musicólogo e possui uma produção composicional relevante. Apesar da ênfase que ele dá ao trabalho de campo e a importância deste método na definição de uma (etno)musicologia criativa, o próprio autor problematiza esse pré-requisito e levanta alguns questionamentos: a prática do trabalho de campo, indispensável para a (etno)musicologia criativa, não pode partir de análises, registros e leituras realizadas por terceiros? Se o trabalho de campo é suficiente para a realização da (etno)musicologia criativa, são dispensáveis as habilidades, as ferramentas e o treinamento do compositor? O fato é que, existem compositores/as que nunca fizeram trabalho de campo, mas que se apropriam de forma criativa de arquivos, gravações, transcrições e do trabalho de etnomusicólogos para compor, e há também compositores/as-etnomusicólogos/as que não estabelecem pontes muito nítidas ou vínculos deliberados entre as duas atividades, ou até mesmo optam pela cisão radical das duas atividades. No capítulo dois eu destaco três trajetórias bastante distintas de compositores-(etno)musicólogos e como cada um deles lida com algumas destas questões. Alguns produzem o que Euba denomina de etnomusicologia acadêmica, de maneira sistematizada aos moldes do cânone disciplinar (caso de Acácio Piedade), outros realizam trabalho de campo, entretanto, sem se dedicar a publicações no campo da etnomusicologia, mas principalmente da composição (como Justinian Tamusuza), e ainda há aqueles que o fazem de maneira autobiográfica sem um trabalho de campo sistemático, ao menos aos moldes convencionais (caso de Mesias Manguashca). Estes três compositores serão abordados no capítulo 2.

1.2.3 O modelo bartókiano

O grande modelo de Euba para elaborar o conceito de (etno)musicologia criativa é o compositor húngaro Béla Bartók. Euba se coloca como verdadeiro discípulo do compositor e de fato é possível apontar alguma semelhança entre o trabalho de Bartók e dos compositores de música de arte africana, ou do chamado Pianismo Africano, incluindo Euba. Apesar de representar o modelo ideal do compositor-(etno)musicólogo, Bartók nunca utilizou esse termo e poucas vezes informou sobre como sua pesquisa etnomusicológica e seu trabalho de campo influenciaram sua composição musical. É somente nas palestras de Harvard, realizadas em 1943, que ele fala sistematicamente sobre seu processo criativo, as técnicas empregadas por ele em seu estilo composicional.

Para Bartók (1992) é importante que o compositor entre em contato com “material musical autêntico”²⁰, o que para ele significava não se limitar aos arranjos e transcrições, ou mesmo aos fonogramas, mas obter os registros em primeira mão. Para ele, assim como para Euba, é necessário mais do que a pesquisa arquivística, de gabinete; é fundamental o trabalho de campo, conviver com os músicos e suas comunidades dentro do contexto sociocultural da música/musicalidade pesquisada. Viver um processo de imersão e observação típicos do método e da experiência etnográfica. Bartók fez a defesa de que não apenas o pesquisador, mas também o compositor, deve se empenhar no trabalho de campo caso deseje se aproximar do seu método composicional (BARTÓK, 1992, p. 324-395). Outro conselho que Bartók concede em sua palestra é de que os compositores devem se familiarizar com os estilos musicais pesquisados e observados, procurando ao máximo incorporar, interiorizar essa linguagem. O método de Bartók inclui a análise sistemática do material observado e registrado em campo, que deve ser escrutinado, decupado e analisado em seus mínimos detalhes.

Tem-se assim que Bartók precede Euba, que dá reverberação ao seu modelo composicional. Para Agawu (2016) é possível observar semelhanças entre os compositores de música de arte africanos e o compositor húngaro Béla Bartók, para o autor,

O modelo europeu mais inspirador para os compositores africanos contemporâneos é a figura do compositor húngaro Bela Bartók (1881-1945). Embora tenham passado sete décadas desde a sua morte, as aspirações do compositor ressoam fortemente com as dos seus colegas africanos. Este facto foi reconhecido por vários compositores africanos, entre eles o compositor e estudioso nigeriano Akin Euba, que aproveitou a ocasião da sua palestra inaugural em 2000 como Professor Andrew Mellon de Musicologia na Universidade de Pittsburgh para celebrar esta filiação. Euba, de facto, ele próprio é um discípulo de Bartók. Os paralelos entre o perfil de Bartók (ou, aliás, de compositores como Janacek e Kodály) e os dos seus colegas africanos são evidentes em três frentes: performance, bolsa de estudo e composição.

Primeiro, muitos aspirantes a compositores de música de arte africana começam a vida como artistas, e como Bartók, o teclado tem sido crucial para a sua formação inicial - Cuba, Uzoigwe, Mensah, Nketia e outros. É verdade que a perspectiva real de uma carreira em performance na África raramente se mostrou realista para qualquer músico africano, mas a experiência de tocar Bach, Beethoven e Chopin ao lado da música de compositores locais provou ser inestimável. Em segundo lugar, o trabalho de Bartok como etnomusicólogo tem sido ainda mais pertinente para compositores africanos, muitos dos quais estudam música africana sob a égide da etnomusicologia. Diversos compositores ostentam períodos de trabalho de campo dedicado (Euba, Nzewi, Uzoigwe, Nketia, Zabana Kongo, e outros). Assim, uma lista de compositores africanos poderia facilmente duplicar como uma lista de estudiosos africanos da música. Akin Euba cristalizou esta tendência com o seu termo etnomusicologia criativa, um termo que retrata a pesquisa orientada para a composição. A pesquisa sobre música que não estimula um ato criativo recíproco parece inútil, enquanto a pesquisa que suscita uma resposta composicional impulsiona a criatividade africana.

²⁰ Para ele o “material musical autêntico” húngaro estava no interior do país, nas comunidades camponesas, e não na música praticada pelos grupos urbanos.

Em terceiro lugar, a carreira composicional de Bartók exemplifica uma forma de lidar com os imperativos da modernidade. E tal como Bartók, como talvez Stravinsky, se relacionou com a tradição da Europa Ocidental num ângulo, também Euba e os seus colegas africanos procuraram formas criativas de se relacionarem com a tradição ocidental institucionalmente proeminente, relacionando-se com ela num ângulo. (AGAWU, 2016, p. 325-326)

Embora inseridos no cânone moderno da História da Música Ocidental, compositores como o húngaro Béla Bartók e o russo Igor Stravinsky situavam-se, em vida, na periferia da tradição ocidental centro europeia. A música de Bartók pode ser entendida, conforme afirma Agawu, como uma maneira particular de lidar com a tradição musical da Europa ocidental e adentrar na modernidade, sendo assim, ela aponta caminhos para o compositor africano se relacionar (sob um prisma específico) com essa tradição “institucionalmente proeminente” em África, imposta a partir da situação colonial e perpetuada na modernidade através das escolas, universidades e demais instituições “pós-coloniais”. Pelos motivos expostos, fica evidente a importância do modelo bartókiano na concepção de Euba de uma (etno)musicologia criativa. Sua influência entre os compositores-etnomusicólogos africanos pode ser observada como aponta Agawu (2016): pelo uso das teclas (piano) e o tratamento percussivo dado ao instrumento; pela centralidade do trabalho de campo que passa a informar não apenas textos e monografias acadêmicas, mas a composição musical; pela ótica particular com que se relacionam com a tradição musical europeia e sua modernidade - a partir de especificidades étnicas, regionais, nacionais e/ou transnacionais.

1.2.4 Interculturalidade, nacionalismo musical e identidades

A interculturalidade, assim como a multiculturalidade ou a transculturalidade²¹, é um conceito que surge para dar conta das complexas interações e formações socioculturais do mundo contemporâneo (WEISSMAN, 2018, p. 21-36), procuram de alguma maneira superar conceitos problemáticos como aculturação ou enculturação. Trata-se de um esforço de compreensão das complexas formações culturais nas sociedades modernas, localizar as fronteiras expandidas e borradas a partir das migrações, da globalização e do avanço tecnológico.

²¹ Embora esses termos tenham surgido para lidar com fenômenos semelhantes, e, de maneira ampla, para fazer frente a crise do próprio conceito de cultura enquanto algo homogêneo e uniforme, os conceitos diferem-se em seus usos e significados, assim como em seu escopo teórico. Enquanto os termos multiculturalidade e interculturalidade parecem preservar a ideia de polos (culturas) mais ou menos uniformes que se friccionam/relacionam em um mesmo espaço social, o conceito de transculturalidade pretende quebrar a compreensão homogeneizadora de cultura em prol de uma ideia de síntese realizada a partir da interpenetração de elementos culturais distintos, num emaranhamento complexo e vivo. Interculturalidade é o termo adotado por Euba ao lidar com os elementos da (etno)musicologia criativa, assim como na composição intercultural.

A composição intercultural (que combina elementos derivados de duas ou mais culturas) está intimamente relacionada à musicologia criativa, mas enquanto vários compositores interculturais fizeram pesquisas sobre músicas de tradição oral (e assim qualificam-se para serem categorizados como musicólogos criativos), nem todos eles fizeram tais pesquisas. Por exemplo, embora o compositor serra-leonês Samuel Coleridge-Taylor tenha escrito obras que incluem alguns elementos da música indígena americana (por exemplo, a festa de casamento de Hiawatha), e outras que incluem elementos africanos, não há evidência de que ele tenha pesquisado as tradições orais que ele usou. Da mesma forma, embora o compositor indiano John Mayer (1930-2005), muitas vezes tenha combinado elementos musicais indianos com técnicas ocidentais de composição, como em suas fusões de indo-jazz, ele não é conhecido como um estudioso da música indiana²². (EUBA, 2014, posição 23)

Interculturalidade e composição intercultural são conceitos que se relacionam diretamente com a (etno)musicologia criativa, embora não se confundam com ela, conforme Euba destaca. Os processos de migração, a situação (neo)colonial, a geopolítica moderna, a diáspora e as inúmeras formas de interação e fricção culturais, presenciais ou remotas, fazem emergir tais conceitos. Para Milton Santos (2007, p. 82) as migrações “agridem o indivíduo, roubando-lhe parte do ser, obrigando-o a uma nova e dura adaptação em seu novo lugar. Desterritorialização é frequentemente uma outra palavra para significar alienação, estranhamento, que são, também, desculturização”. A migração é a realidade de muitos compositores que se enquadram na ideia de uma (etno)musicologia criativa, como o próprio Akin Euba, Nketia, Tamuzsua, Ugzoiwe, Halim, entre tantos outros pesquisadores/as-compositores/as que saíram de seus territórios de origem para estudar, trabalhar e viver em outros países, geralmente grandes centros do mundo capitalista contemporâneo nos EUA e na Europa. Esse trânsito exige a aquisição de habilidades adaptativas, um constante atravessamento de fronteiras e a sedimentação de uma cultura que é a própria história desses trânsitos. Do ponto de vista musical,

outra ligação entre musicologia criativa e composição intercultural é que os musicólogos criativos são quase sempre compositores interculturais, mesmo quando os recursos utilizados em sua composição são extraídos da cultura de seu nascimento. Por exemplo, aquelas obras nas quais Bartók utilizou recursos extraídos de sua Hungria natal são interculturais no sentido de que esses recursos normalmente têm uma circulação local limitada, em outras palavras, em sua cultura de origem, mas seu uso por Bartók lhes dá circulação internacional. É neste sentido que as composições

²² Intercultural composition (which combines elements derived from two or more cultures) is closely related to creative musicology, but while a number of intercultural composers have done research into oral tradition musics (and thus qualify to be categorized as creative musicologists,) not all of them have done such research. For example, although the Sierra Leonean composer, Samuel Coleridge-Taylor, wrote works, which include some elements of Native American music (e.g., Hiawatha’s Wedding Feast), and others, which include African elements, there is no evidence that he researched the oral traditions, which he used. Similarly, although the Indian composer John Mayer (1930-2005), often combined Indian musical elements with Western techniques of composition, such as in his Indo-jazz fusions, he is not known as a scholar of Indian music.

em que Bartók, um húngaro, utiliza os recursos da música popular húngara podem ser descritas como interculturais. No caso de Nketia, que é ganense e emprega recursos tradicionais ganenses em suas composições, o compositor usa técnicas ocidentais de composição na escrita destas obras e isto é, em parte, o que as torna interculturais. Além de utilizar técnicas ocidentais de composição, Nketia também é intercultural porque combina recursos ocidentais e africanos em suas obras. Nketia é, naturalmente intercultural no mesmo sentido que Bartók é, pois seu uso de recursos ganenses em suas obras traz estes recursos de seu contexto local e os coloca em circulação internacional²³ (EUBA, 2014, posição 24).

Outro ponto importante de destacar é que a composição musical, enquanto processo(s) criativo(s), não é exclusividade da cultura ocidental e as inúmeras noções de criação musical se emaranham nessa teia intercultural que atravessa a vida e a obra desses compositores, que enxergam na (etno)musicologia criativa uma forma de dar continuidade às tradições, uma busca por identidades, por elementos que conectam as mudanças do avanço do sistema mundo e da globalização irrefletida às tradições locais, étnicas, nacionais. Nesse ponto a teoria da (etno)musicologia criativa se vincula ao nacionalismo musical, o que fica evidente no modelo adotado por Euba e sua construção conceitual: o modelo Bartókiano.

No continente europeu a prática da (etno)musicologia criativa justificou-se, em grande parte, pelo nacionalismo musical. A busca por elementos das tradições orais e do folclore musical por parte dos/as compositores/as pode ser entendida como uma reação nacionalista na música de concerto, uma necessidade de expressar uma identidade nacional em suas obras. Especialmente naqueles países que não possuíam a hegemonia musical e eram invadidos culturalmente pelas nações hegemônicas. A música de Bartók e suas pesquisas etnomusicológicas são uma espécie de reação ao domínio austro-germânico na música de concerto europeia. Bartók enxergava na música popular da Hungria os materiais ideais para a criação de uma música de arte verdadeiramente húngara (Bartok, 1992). Entretanto,

Mesmo dentro da cultura ocidental, o nacionalismo não é totalmente responsável pela musicologia criativa; por exemplo, as composições de Bartók foram às vezes geradas por música não-húngara. Quando nos movemos para fora do Ocidente, a perspectiva

²³ Another link between creative musicology and intercultural composition is that creative musicologists are almost invariably intercultural composers, even when the resources used in their composition are drawn from the culture of their birth. For example those works in which Bartok used resources drawn from his native Hungary are intercultural in the sense that those resources normally have a limited, in other words, local circulation in their home culture, but their use by Bartok gives them international circulation. It is in this sense that compositions in which Bartok, a Hungarian, uses the resources of Hungarian folk music may be described as intercultural. In the case of Nketia, who is Ghanaian and employs Ghanaian traditional resources in his compositions, the composer uses Western techniques of composition in writing these works and this is partly what makes them intercultural. Apart from using Western techniques of composition, Nketia is also intercultural because he combines Western and African resources in his works. Nketia is of course intercultural in the same sense that Bartok is, for his use of Ghanaian resources in his works brings these resources from their local context and places them in international circulation.

nacionalista torna-se ainda menos forte. Na África, embora uma marca africana de nacionalismo político e cultural tenha se desenvolvido em vários países durante a luta pela soberania, o movimento pan-africano, liderado por líderes políticos como Kwame Nkrumah de Gana, tornou-se igualmente forte após a independência. Os compositores africanos talvez estejam mais preocupados em forjar uma identidade africana do que em construir perfis nacionais individuais. Além disso, na África ao sul do Saara, as identidades étnicas são freqüentemente mais fortes do que as nacionais. Enquanto pesquisam as tradições locais, os estudiosos-compositores africanos também estão preocupados com as teorias gerais da música africana. Além disso, compositores norte-africanos, como Gamal Abdel-Rahim e Halim El-Dabh (ambos do Egito) responderam a uma consciência árabe da mesma forma que responderam a uma consciência nacional²⁴ (EUBA, 2014, posição 25).

A consciência nacional é uma força motriz da (etno)musicologia criativa, mas não se confunde com ela. Como observa Euba, elementos como a interculturalidade e o pan-africanismo²⁵ são motivadores dos compositores/as que praticam a (etno)musicologia criativa. Embora durante os processos de independência das nações africanas o nacionalismo tenha tido papel importante (como em Angola, Nigéria, Gana, entre outros), por vezes, a ideia de internacionalização e/ou transnacionalismo promovidas pelo pan-africanismo o pan-arabismo, pan-americanismo ou bolivarianismo e ainda aqueles movimentos regionalistas ou de identidade étnica, se sobressaem à ideia de consciência nacional. Na América Latina também é possível observar a prática da (etno)musicologia criativa, assim como em alguns países da Ásia. Seja pelo viés nacionalista, pela afirmação das identidades ou pela história de seus compositores/as e fatores interculturais.

Por fim, importante de ser destacado é a categoria de identidade que ora soa como conceito fundamental que dita a “cultura oficial” (nacional), ora é negada para dar espaço para construções identitárias que correspondem às peculiaridades das tradições culturais como povo kiganda, banto, xavante, tukano, maxakali etc. Cabe ao pesquisador compositor não apenas manipular os elementos definidores da identidade do povo estudado como analisar em que grau há uma correspondência entre o que se cria, o que se reivindica e como o conceito de identidade

²⁴ Even within Western culture, nationalism does not entirely account for creative musicology; for example, Bartok’s compositions were sometimes generated by non-Hungarian music. When we move outside the West, the nationalist perspective becomes even less strong. In Africa, although an African brand of political and cultural nationalism developed in various countries during the struggle for sovereignty, a pan-African movement, spearheaded by such political leaders as Kwame Nkrumah of Ghana, became equally forceful after independence. African composers are perhaps more concerned with forging an African identity than with building individual national profiles. Furthermore, in Africa south of the Sahara, ethnic identities are often stronger than national ones. While researching local traditions, African scholar-composers are also concerned with the overall theories of African music. Moreover, North African composers, such as Gamal Abdel-Rahim and Halim El-Dabh (both of Egypt) responded to an Arabic consciousness just as much as they did to a national consciousness.

²⁵ Pan Africanismo é um termo criado pelo advogado Sylvester Willians em 1900, que busca abranger os povos pretos em diáspora na EUA e Caribe, atualmente o conceito se estende a América Latina, EUA e Caribe.

desloca o pesquisador compositor de si num questionamento sobre o lugar da própria identidade, dimensão importante na etnomusicologia.

1.2.5 Caminhos da (etno)musicologia criativa

Akin Euba (2014) discorre longamente sobre o que ele chama de contexto histórico da (etno)musicologia criativa, argumentando que por séculos os compositores da música grafada, na Europa, têm se utilizado de elementos da música popular e da música de tradição oral. Por vezes a música escrita europeia dos séculos XVII e XVIII eram como cópias, ou transcrições, da música popular da época (BARTOK, 1992, p. 340).

Esse empréstimo pode ser observado na música de diversos compositores do século XIX e XX, representando um traço do nacionalismo musical. Brahms e Liszt compuseram músicas baseadas em danças húngaras, Chopin utilizava reiteradamente elementos da música popular polonesa, que pode ser ouvido em suas Mazurkas e Polonaises. Os compositores russos usavam amplamente material “folclórico” em suas criações, a exemplo de Glinka, Korsakov, Tchaikovsky, Mussorgsky, Stravinsky, entre outros.

Kodály e Bartók na Hungria são modelos exemplares do compositor-(etno)musicólogo, já que realizaram intensa atividade de pesquisa e trabalho de campo na Hungria e fora dela, diferente da maioria dos outros compositores citados cujo material de “empréstimo” provinha de registros de terceiros. Os compositores espanhóis são outros exemplos citados por Euba (2014) como praticantes da (etno)musicologia criativa, pela riqueza de sua música popular, exemplos dessa apropriação da música popular na Espanha na música de arte é o trabalho de compositores como Manuel de Falla, Felipe Pedrell, Isaac Albéniz, entre outros. Na Inglaterra, Euba (2014) coloca como exemplo os compositores Vaughan Williams, Gustav Holst e Percy Grainger, alguns dos quais vinculados ao que viria ser o International Folk Music Council, conhecido hoje como Internacional Council for Traditional Music (ICTM).

Na América Latina, o potencial da (etno)musicologia criativa é enorme e diversos compositores/as contribuíram para isso, pela grande variedade de povos e culturas musicais encontrada nos países do continente, e pela busca por uma identidade musical que leva o compositor latino-americano a refletir sobre suas heranças não europeias, seja na música indígena, negra ou popular. Alguns exemplos famosos que podemos enquadrar na categoria da (etno)musicologia criativa estão os nomes de Villa-Lobos, Guerra Peixe, no Brasil, Carlos Chávez, Manuel Ponce e Silvestres Revueltas no México, Alberto Ginastera na Argentina, Tania León em Cuba, Isabel Aretz na Venezuela e Argentina.

Isabel Aretz, além de compositora celebrada, foi uma estudiosa sistemática da música popular, indígena e tradicional da América Latina, fundadora do *Instituto Interamericano de Etnomusicologia y Folklore* (INIDEF) atual *Fundación de Etnomusicologia y Folklore* (FUNDEF), a qual presidiu de 1990 a 1995. Foi professora de etnomusicologia e fundadora dessa cátedra em diversos países da América Latina. Fundou também, juntamente com o maestro José Antônio Abreu a *Orquesta de Instrumentos Latino-Americanos* (ODILA). Dentre suas obras mais conhecidas e que exploram o universo da (etno)musicologia criativa estão o etnodrama *Kwalta*, *Berimbao*, *series criollas* (para voz e piano). Isabel Aretz realizou intensa atividade de campo pela Argentina, Venezuela, Bolívia, Colômbia, entre outros países, somente durante os anos de 1939 a 1941 realizou cinco viagens na companhia do musicólogo e compositor argentino Carlos Vega (DEZILLIO, 2020, p. 165). Para Euba (2014),

A composição latino-americana se destaca da mesma forma que a composição espanhola e que isto provavelmente se deve ao forte apego às tradições locais tanto na Espanha como na América Latina. Mencionei acima que os produtos do nacionalismo musical e da musicologia criativa são semelhantes, embora tenhamos que ter cuidado para não assumir que os compositores nacionalistas sejam necessariamente musicólogos criativos. Tendo em vista a semelhança entre os produtos do nacionalismo musical e da musicologia criativa, não é descabido assumir que uma grande parte da musicologia criativa ocorre na América Latina e que vale a pena tentar documentar a possibilidade desta prática através de um olhar atento sobre as atividades dos compositores latino-americanos (EUBA, 2014, posição 32).

No Brasil muitos compositores e compositoras incorporaram expressões da música popular, tradicional e indígena, raramente através do trabalho de campo ou do estudo sistemático da etnomusicologia e muito mais por um viés nacionalista. Podemos citar Villa-Lobos, Lorenzo Fernández, Guerra-Peixe, Claudio Santoro, Waldemar Henrique, entre tantos outros. Villa-Lobos utilizava principalmente elementos da música popular urbana, que ele conhecia bem, através das amizades que tinha com músicos populares e por frequentar rodas de choro e de samba, também fez uso de elementos indígenas em sua obra, entretanto não realizou trabalho de campo, mas acessou via fonogramas e transcrições a música indígena do povo Paresí.

No contexto da música de arte africana podemos citar o próprio Akin Euba enquanto um precursor do Pianismo Africano, além de nomes como Kwabena Nketia, Ayo Bankole, Fela Sowande, Joshua Uzoigwe, Nzewi, Zabana Kongo, Halim El Dabh, Abdel Hahin, Justinian Tamasuza, Charles Lwanga, entre tantos outros. A herança musical desses compositores não é única e inclui elementos distintos, uma influência europeia, via cristianismo e o hinário protestante, obras para piano de Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, entre outros; uma tradição

indígena/tradicional diversificada etnicamente, assim como a música popular urbana; e uma outra vertente é a música das vanguardas europeias do século XX e XXI, Bartók, Debussy, Stravinsky, Ligeti, Steve Reich, Lachenmann entre outros (AGAWU, 2016, p. 326). Essa síntese de influências, dadas na conformação social moderna-colonial nos países africanos é semelhante ao que podemos observar na América Latina, sudeste e leste asiático.

A documentação da música artística africana pode ser encontrada num catálogo de setenta e seis páginas montado por um dos seus ilustres praticantes, Akin Euba, e publicado em 1993 pela Iwalewa-Haus da Universidade de Bayreuth, na Alemanha. Infelizmente, esta obra tem recebido pouca atenção nas principais publicações etnomusicológicas desde o seu aparecimento. No entanto, para todos os interessados nas respostas musicais africanas aos desafios contemporâneos, o catálogo é revelador e de grande valor prático e simbólico. A simples listagem dos compositores e das suas obras é instrutiva. Os nomes incluem Gamal Abdel Rahim (1924-1988) do Egito, Ephraim Amu (1899-1995) do Gana, Fela Sowande (1905-1987) e Samuel Akpabot (1932-2000) da Nigéria, e Solomon Mbabi-Katana e o Reverendo Anthony Okelo do Uganda. A lista de gêneros é diversificada: sonata, cantata, ópera e coros de vários tipos. Os materiais do catálogo de Euba podem ser consultados na Universidade de Bayreuth, embora ainda não tenhamos visto esse trabalho de arquivo ter prioridade entre etnomusicólogos interessados na África.

Publicações posteriores (de Bode Omojola, Paul Konye, Godwin Sadoh, Nketia e outros) trazem em foco o trabalho de vários compositores enquanto ensaiam as questões analíticas e críticas levantadas por suas músicas. Depois há as breves biografias de vários compositores encontradas na revisão (p.329) do *New Grove Dictionary*, muitas delas fornecidas pelo etnomusicólogo ganense Daniel Avorgbedor. Biografias semelhantes aparecem no *International Dictionary of Black Composers*, editado por Sam Floyd para o Center for Black Music Research em Chicago. A estas partituras de longos ensaios e teses de bacharelado e mestrado produzidos em universidades nigerianas, ganenses e ugandenses sobre a música de vários compositores art-musicais. Teses similares de doutorado foram produzidas em universidades dos Estados Unidos, da Alemanha, da África do Sul e do Reino Unido. Graças mais uma vez aos esforços de Akin Euba, os escritos sobre música artística resultantes de conferências organizadas sob os auspícios do Centro de Estudos Interculturais, incluindo os anais de um simpósio e festival sobre o pianismo africano de 1999, são mais um sinal de atividade na música artística. Finalmente, uma antologia de música para piano de compositores africanos e da diáspora africana editada pelo pianista-escolar ganense William Chapman Nyaho foi publicada em 2007 e contém uma seleção saudável de música para piano por indivíduos como Abdel-Rahim, El-Dabh, Euba, Kwami, Labi, Ndodana-Breen, Nketia, Okoye, Onyeji, Uzoigwe e outros. (AGAWU, 2016, p. 328-329)

A vitalidade da expressão de música de arte em África é incontestável e como destaca Agawu (2020) se apresenta com uma enorme variedade de nomes e expressões. A (etno)musicologia criativa e a composição intercultural são modelos teóricos que procuram dar conta da música de arte praticada em África, mas também na América Latina e Ásia. Sendo um enquadramento privilegiado para lidar com esse repertório (música de arte no terceiro mundo) pois considera as diferentes heranças culturais e musicais. Repertórios que só podem ser compreendidos a partir dos elementos musicais totais que envolvem sua criação, e que não se

encontram em uma única tradição, portanto, a herança musical das diferentes tradições, suas técnicas, instrumentos, habilidades, estruturas musicais, organização rítmica, de alturas, timbrísticas, entre outras, devem ser levadas em consideração na análise desses repertórios. As categorias de análise ocidentais hegemônicas construídas para abordar a música de arte do ocidente são, em larga medida, insuficientes e mesmo inadequadas para lidar com repertórios do Terceiro Mundo. A tabela 1 apresenta alguns nomes representativos de compositores/as-(etno)musicólogos/as, suas nacionalidades, locais e povos com quem fizeram trabalho de campo e obras criadas a partir dessas experiências. A maioria dos nomes (El Dabh, Maceda, Tamusuza, Nketia, Ross) são citados pelo próprio Akin Euba como figuras centrais no desenvolvimento da (etno)musicologia criativa.

Tabela 1

| Compositores(as) Etnomusicólogos(as) | | | |
|---|----------------------|---|---|
| COMPOSITORES | NACIONALIDADE | TRABALHO DE CAMPO | OBRAS |
| Acácio Piedade | Brasil | Povos Tukano e Wauja | Onapapitsi (2018) Nutai Onapa (2020) |
| Halim El Dabh | Egito | Ritual Zaar - Povos do Norte da África | The expression of Zaar (1944) Sounds of New Music (1957) |
| Isabel Aretz | Argentina | Música crioula, venezuelana, argentina, boliviana | Séries Criollas (1937-1940) Los Tres cantos Indios (1962) |
| José Maceda | Malásia | Povo Hanunõo de Mindoro | Ugma Ugma (1963) Udolt Udolt (1975) |
| Justinian Tamusuza | Uganda | Povo Kiganda | Mu Kkubo Ery Omusaalada (1988) Okwanjula Kw' Endere (1996) |
| Kwabena Nketia | Gana | Cultura torubá | Dagarti Work Song (1967) Volta Fantasy (1967) |
| Mesias Maiguashca | Equador | Povos Andinos | El Oro (1992) Chulyadas-Tarkyadas-Sikuriadas (2011) |
| Valerie Ross | Malásia | Povo Malaio | Karma (2011) Symbolic Gestures (2016) |

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Outro modelo importante para a (etno)musicologia criativa é o trabalho do compositor e etnomusicólogo filipino José Maceda, colega de Euba durante seus estudos na UCLA, que representa uma das inspirações para a invenção da etnomusicologia criativa, junto com Nketia

(Gana), Halim El Dabh (Egito) e Bartók (Hungria). A música de José Maceda foi influenciada por seu trabalho de campo que se iniciou em 1953 nas Filipinas e no sudeste asiático e em menor medida no Brasil e na África (KASILAG, 2001, p. 467). A composição *Ugma Ugma* (1963) de Maceda é citado por Euba como uma das grandes influências para formulação do conceito.

Maceda encontrou na música tradicional das Filipinas universos sonoros “similares” àqueles que ele ouvia nas vanguardas europeias em compositores como Varèse e Xenakis, e percebeu que não precisava se voltar para essa música ocidental para criar sonoridades que estavam disponíveis nas tradições musicais de seu próprio país. Se engajando firmemente em criar modelos próprios para criação musical no Sudeste Asiático, e em demonstrar que existem amplos recursos para a criação de uma música moderna, uma escola moderna e independente de composição na região.

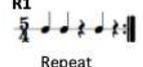
Os trabalhos criativos de Maceda envolvem instrumentos tradicionais da cultura filipina, ele explorava também ideias musicais que evocavam os sons da natureza e o princípio de ritualidade. Algumas de suas peças são verdadeiras intervenções que envolvem centenas ou mesmo milhares de executantes na criação de atmosferas sonoras envolventes, executadas em campo abertos, ao ar livre, por pessoas comuns, não necessariamente músicos. Se empenhava na criação de longos dronos sonoros realizados pela execução de instrumentos de bambu e madeira, “variações de dronos rítmicos tocados em instrumentos de percussão de madeira (kalutang), zunidores de bambu (balingbing), tubos de bambu (togaton), flautas de bambu (ongiyong) e vozes, entoando dronos de duas curtas frases musicais” (NICOLAS, 2016, p. 9).

Um exemplo desse estilo composicional de Maceda pode ser visto em *Udolt Udolt* (1975), cuja partitura se encontra reproduzida abaixo. A partitura reproduzida (partitura 1) é uma transcrição baseada na realização da peça, comandada pela primeira vez pelo próprio Maceda. As instruções para execução são dadas verbalmente, a execução prevê uma centena de executantes (não profissionais) divididos em grupos. A peça deve ser executada ao ar livre. A instrumentação inclui instrumentos filipinos como o *Kalutang* (par de bastões de madeira), *Kubing* (harpa de boca), *tongatong* (tubos de bambu), *Kaen* (órgão de boca).

Partitura 1 – Udolt Udolt

Udolt-Udolt

Jose Maceda, 1975

| Drone | | Mixed Sounds | | | | Voices | |
|---|---|---------------|---------------|----------------|---------------|---|---|
| Rhythm | Min. | Sound | Rhythm | Sound | Rhythm | Min. | Melody |
| Kalutang  Repeat | 00 | Pause | | Pause | | 00 | Pause |
| | 01 | Pause | | Pause | | 01 | |
| | 02 | kubing | R2-5.7 5.9 | kubing | R2-6.8 6.9 | 02 |  |
| | 03 | | 7.9 5.11 | | 6.10 6.11 | 03 | |
| | 04 | | 7.11 | | 5.8 | 04 | |
| | 05 | Pause | | Pause | | 05 | Pause |
| | 06 | Pause | | Pause | | 06 | |
| | 07 | kubing | R2-2.3 2.4 | kubing | R2-5.8 7.9 | 07 | Pause |
| | 08 | | 2.5 3.4 3.5 | | 7.11 5.11 7.5 | 08 | |
| | 09 | Pause | | Pause | | 09 |  |
| | 10 | Tonga-tong | R2-5.7 5.9 | kubing | R2-2.3 2.4 | 10 | |
| | 11 | | 7.9 5.11 7.11 | | 2.5 3.4 3.5 | 11 | |
| | 12 | Pause | | Pause | | 12 | Pause |
| | 13 | Tonga-tong | R2-2.3 2.4 | Tonga-tong | R2 | 13 | |
| | 14 | | 2.5 3.4 3.5 | | 6.8 6.9 | 14 | |
| | 15 | Pause | | Pause | | 15 | Pause |
| | 16 | Pause | | Pause | | 16 | |
| 17 | R1a on 22 min-->  | R1 | Tonga-tong | R1 | 17 |  | |
| 18 | | | | | 18 | | |
| 19 | | | | | 19 | | |
| 20 | | | | | 20 | | |
| 21 | Pause | | Pause | | 21 | Pause | |
| 22 | Pause | | Pause | | 22 | | |
| 23 | kubing | R1 | kubing | R2-5.8 7.9 | 23 |  | |
| 24 | | 7.9 5.11 7.11 | | 6.10 7.10 7.12 | 24 | | |
| 25 | Pause | | Pause | | 25 |  | |
| 26 | Pause | | Pause | | 26 | | |
| 27 | kaen | R3 | kubing | R2-2.3 2.4 | 27 |  | |
| 28 | | 5.4 5.7 | | 2.5 3.4 3.5 | 28 | | |
| 29 | | 6.3 6.5 | | Pause | | | 29 |
| 30 | Pause | | Pause | | 30 | Pause | |
| 31 | Pause | | Pause | | 31 | | |
| 32 | kaen | R3-2.3 2.4 | kaen | R2 | 32 |  | |
| 33 | | 3.4 3.5 3.6 | | 5.4 5.6 | 33 | | |
| 34 | Pause | | Pause | | 34 |  | |
| 35 | Pause | | Pause | | 35 | | |
| 36 | Pause | | Pause | | 36 |  | |
| 37 | Pause | | Pause | | 37 | | |
| 38 | kaen | R4-2.3 2.4 | kaen | R4-3.2 4.2 | 38 |  | |
| 39 | | 2.5 3.4 3.5 | | 4.3 4.5 3.6 | 39 | | |

kalutang = pair of wooden sticks ; *kubing* = mouth harp; *tongatong* = bamboo stamping tube; *kaen* = mouth organ
 R1=Second player enters on 2nd beat of the 1st player; 3rd player on the 2nd beat of the 2nd, etc.
 R2=Count the two numbers. Beat on the first count of both numbers 2.3 = X·X··
 R3=First numbers -- blow on the kaen. Second numbers -- Silent 2.3 = - / ···
 R4=Blow on both numbers 2.3 = - / - -

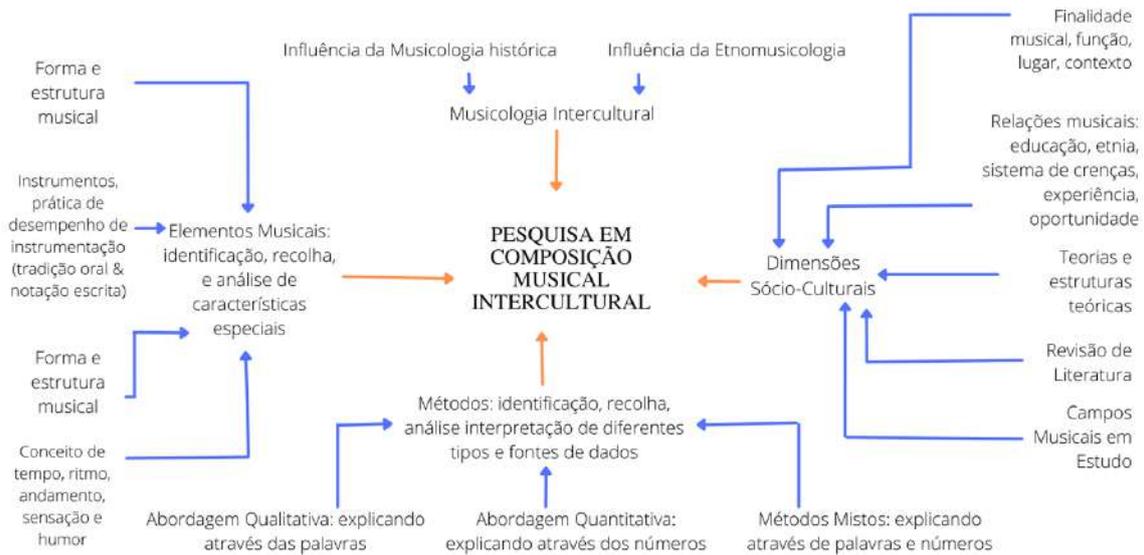
Revised notation by Arsenio Nicolas (2015), based on transcription from the 1975 original by Hiroshi Nakagawa (2010)

Fonte: NICOLAS, 2015.

Outra compositora que realiza um interessante trabalho, na linha do que Euba designa por composição intercultural é a pesquisadora e compositora malaia Valerie Ross. A compositora aplica elementos das culturas musicais da Malásia em suas composições, seu foco não é tanto a etnomusicologia, mas a própria composição e tem interesses também na área dos estudos em cognição musical e métodos orais-aurais de conhecimento e criação musicais. A compositora tem realizado estudos e publicações no âmbito da pesquisa em composição

intercultural, e a composição informada por estudos musicológicos, etnomusicológicos e cognitivos. Sua visão sobre o termo pode ser sintetizada pelo esquema abaixo:

Tabela 2 - Características da Pesquisa em Composição Intercultural



Fonte: Adaptado de ROSS (2016)

Na concepção da compositora, a pesquisa em composição musical intercultural se sustenta a partir de quatro vertentes ou influências: a das dimensões socioculturais; a vertente da musicologia intercultural (e as influências da etnomusicologia e da musicologia histórica); a vertente dos elementos musicais (alturas, ritmos, temperamentos, performance, forma, estrutura, tempo, entre outros elementos); e a vertente dos métodos, análises e interpretações (abordagem qualitativa, quantitativa e mista) (ROSS, 2016).

1.2.6 (Etno)musicologia criativa, independência e terceiro-mundismo

Para Euba (2014) a (etno)musicologia criativa é um dos elementos unificadores das culturas do Terceiro Mundo. O Terceiro Mundo, como ficou conhecido, embora a expressão tenha caído em desuso, incluía àquelas nações recém-emancipadas do domínio colonial cujo processo de independência se deu a partir de década de 50. Países da Ásia, África e América Latina que buscavam o não-alinhamento com as grandes potências imperialistas e sua política neocolonial, e tiveram a Conferência de Bandung, na Indonésia, um marco histórico e político.

Há algumas questões peculiares às sociedades do Terceiro Mundo que também podem ser um fator motivador na prática da musicologia criativa por parte dos africanos. Sob o domínio colonial, as relações internacionais e as políticas culturais foram impostas de fora, ou seja, pelos colonialistas, mas uma vez que se tornaram independentes, os países do Terceiro Mundo foram confrontados com a necessidade de definir suas próprias políticas estrangeiras e culturais. Isto, por sua vez, afetou a forma como os compositores se viam em relação às suas próprias sociedades e ao resto do mundo. Eles tinham que repensar as questões de identidade e de relevância, coisas que eram tidas como dadas nas sociedades pré-coloniais do Terceiro Mundo. Acima de tudo, as sociedades do Terceiro Mundo precisavam enfrentar a globalização irresponsável (sinônimo de ocidentalização), e uma forma de fazer isso era fortalecer as identidades locais²⁶. (EUBA, 2014, p. 26)

No trecho destacado acima é possível observar uma defesa da (etno)musicologia criativa como um método/teoria/prática, uma práxis composicional, que procura se desenvolver fora do campo hegemônico europeu e norte americano, embora reconheça sua herança. O autor sugere que a (etno)musicologia criativa se constitui enquanto uma vertente composicional terceiro-mundista que unifica as produções em África, Ásia e América Latina. Além de uma abordagem teórica e uma proposição estética é uma posição política, que reconhece tendências em comum na produção dos compositores/as que estão na periferia do mundo ocidental. A chamada música de arte ou música erudita não é exclusividade dos grandes centros geopolíticos e econômicos, já que existe também (a partir da colonização) uma tradição e uma história desta forma de produção musical no Terceiro Mundo que pouco deve aos seus colonizadores.

A (etno)musicologia criativa se estabelece também enquanto um elo de continuidade cultural entre as tradições musicais étnicas-regionais-nacionais e as transformações dos modos de vida nos territórios do Terceiro Mundo, efeitos da globalização. Uma tentativa de dirimir a descontinuidade provocada pela situação colonial (suas cisões) e a introdução das ideias ocidentais acerca da composição musical e seus modos de produção (em que a criação musical é encarada como atividade individual, em oposição aos entendimentos autóctones/índigenas por vezes mais coletivistas e comunitários), que agora convivem com os modos “nativos”.

²⁶ There are some issues peculiar to Third World societies that may also be a motivating factor in the practice of creative musicology by Africans. Under colonial rule, international relations and cultural policies were imposed from outside, that is by Colonialists, but once they became independent, Third World countries were faced with the need to define their own foreign and cultural policies. This in turn affected the ways in which composers viewed themselves in relation to their own societies and to the rest of the world. They had to rethink the questions of identity and of relevance, things that were taken for granted in pre-colonial Third World societies. Above all, Third World societies needed to confront wanton globalization (a synonym for Westernization), and one way of doing this was to strengthen local identities.

1.3 Composição e exotismo musical

Muitos dos exemplos citados por Euba, de compositores consagrados da História da Música Ocidental, vinculados à ideia de (etno)musicologia criativa, se inserem no contexto do “exotismo musical” ou do “estilo exótico” (LOCKE, 2011). O estilo exótico consiste em evocar uma outra cultura musical, de territórios que não aqueles de origem do compositor e sua audiência, através de um repertório de temas, técnicas, habilidades, sonoridades, convenções musicais e “extramusicais” historicamente construídas por meio de uma “prática comum”, que não necessariamente tem um compromisso com a representação fidedigna do “outro” e sua música, mas representa uma invenção/imaginação, em geral etnocêntrica, desse outro.

“Exotismo” refere-se, etimologicamente, a lugares ou cenários “distantes” (ou desviantes) de um ponto de vista considerado normativo – na maioria das vezes, aquele do próprio observador. Como tantos “ismos” (idealismo, romantismo), o exotismo pode ser muito abrangente e relativamente abstrato: uma ideologia, um conjunto diversificado de atitudes e preconceitos, uma tendência intelectual. (LOCKE, 2011, p. 20)

Do ponto de vista do exotismo musical na música ocidental, o estilo *alla turca* tem sido apontado como o primeiro traço reconhecido do estilo exótico (CONNELL, 2007, p. 48-49), e tem em Mozart, no Rondó *alla turca* (finale da Sonata para piano em Lá Maior, K. 331) um exemplo paradigmático. Os recursos composicionais para a evocação do estilo exótico variam do uso de escalas, modos, melodias, ritmos e timbres não usuais para o estilo corrente ou “familiar” de referência.

No entanto, o exótico deve ser reconhecido enquanto tal, para isso o ferramental composicional para criar o efeito exótico deve partir de um uso comum (familiar) dentro da cultura daquele que compõe, por isso, estereotípico, ou naturalizado enquanto exótico. O empréstimo de elementos da música do “outro” é apenas parcial, quando há. Em outras palavras,

Exotismo musical é o processo de evocar na música ou por meio dela – seja “sonoridade exótica” ou não – um lugar, povo ou meio social que não é inteiramente imaginário, e que difere profundamente do nosso próprio país ou cultura, nas atitudes, costumes e moral. Mais precisamente, é o processo de evocar um lugar (povo, meio social) que é percebido como diferente da [cultura inerente] às pessoas que fazem e recebem o produto cultural exotizante. (LOCKE, 2000, p. 257)

No entanto, o estilo exótico não se limita ao uso de materiais estritamente musicais, mas na evocação de caráter, estado de espírito, comportamentos sociais, atitudes e ações, fatores que se evidenciam mais facilmente na música dramática, na descrição e construção dos

personagens, lugares e enredos de óperas, cantatas e oratórios, mas também estão presentes na música instrumental. Formas de representar o “outro”, ou o “outro lugar”, sob uma ótica assimétrica e etnocêntrica, em que o comportamento e o lugar desse outro imaginado são sempre desviantes.

Na música instrumental, muitas vezes os recursos que são empregados para a realização do estilo exótico são extrapolações de sonoridades que evocam sob o signo do tosco ou irracional, um caráter violento ou ameaçador (mediante ritmos vigorosos em fortíssimo e fortes ataques), ou ainda o idílico e o sensual (evocados por harmonias não convencionais e uso de escalas ‘exóticas’, pentatônicas, escalas “húngaras-ciganas”). O estilo Bárbaro é empregado amplamente no nacionalismo musical do século XX, por Bartók e Stravinsky por exemplo.

Embora os primórdios do estilo exótico possam remeter ao ano de 1750, e ao estilo *alla turca*, é possível encontrar antecedentes nas operas *Rinaldo* (1711) e *Tamerlano* (1724) de Handel (LOCKE, 2011, p. 28), por exemplo. Mas é a partir do final do século XVIII e durante o século XIX que há uma expansão deste estilo, concomitante a um interesse cada vez maior do Ocidente pelo exótico, seja na música, na literatura ou nas artes plásticas. O chamado Novo Mundo, seus povos, e a vida nas colônias europeias em América, África e Ásia, passou a atrair um número crescente de europeus interessados na representação do “outro”, os relatos de viajantes, as feiras e exposições internacionais alimentavam esse imaginário e a demanda pelo exótico. Haja vista as “exibições etnológicas” que se espalharam pela Europa no decurso da segunda metade do século XIX, verdadeiros zoológicos onde animais e humanos eram apresentados em jaulas e cenários pictóricos em feiras e exposições em Berlim, Paris, Londres, Marsella. Africanos, inuites, ameríndios postos em aldeias cenográficas, reconstituições “autênticas” e “lúdicas” da vida dos povos selvagens e primitivos, conforme a nomenclatura antropológica evolucionista na melhor linha de Morgan, Frazer e Tylor²⁷.

Durante o século XX, os fluxos e trocas do ocidente com os “outros” se intensifica graças ao desenvolvimento tecnológico, dos meios de transporte e de comunicação. No entanto o exotismo musical do século XX apresenta características distintas daquele dos séculos XVIII e XIX,

As inclusões do século XX de elementos orientalistas muitas vezes apresentavam uma homenagem explícita a locais particulares, como as Evocações de Albert Roussel, compostas para orquestra, solistas e coro e baseadas nas suas memórias da Índia. Mas os compositores modernistas rejeitaram o encanto superficial da chinoiserie em favor de apropriações estruturais menos óbvias. A relação entre a música de Debussy e o

²⁷ Antropólogos evolucionistas que defendiam que as sociedades humanas estavam fadadas aos mesmos estágios de evolução: selvageria, barbárie e civilização.

gamelan indonésio encoraja a investigação acadêmica, em parte porque é difícil localizar nela quaisquer vestígios claros do interesse declarado do compositor pela música javanesa. Compositores nacionalistas, como Bartók e Janacek, tomaram um interesse proprietário nos repertórios tradicionais da Europa Oriental, cuja língua, embora não lhes fosse totalmente estranha, era exótica no contexto da música artística do século XX. (BAUER, 2008, p. 338)

No século XX os elementos musicais utilizados para a representação do outro “exótico”, já não são dispositivos elementares como o uso de “arabescos”, modo frígio, cromatismos, tons inteiros. Surge o interesse por outros aspectos, estruturas menos aparentes e outras motivações estéticas e filosóficas para recorrer ao “outro” e sua música. O uso que o compositor Ligeti faz dos elementos da música africana, da polirritmia e a polifonia dos pigmeus Aka, em pouco se assemelha ao caráter caricatural do estilo ala turca de Mozart. Sua compreensão dessa música é feita por outra ótica, o que pressupõe uma outra abordagem. Nesse sentido Bartók representa um grande avanço, especialmente pelo trabalho de campo, os registros fonográficos e a sistematização do estudo etnomusicológico, embora na época não se utilizasse esse nome.

Há mais ou menos trinta anos atrás, eu pertencia a um grupo de composição entendido como "vanguardista", [mas] já não estou vinculado a nenhuma ideologia de grupo. A ação de protesto vanguardista foi o gesto político de uma elite. Com a queda da utopia socialista, e com a alteração da civilização técnica através da difusão da microeletrônica, é também tempo de passar a vanguarda artística. Portanto, para mim a 'bela' pós-moderna aparece como uma quimera. Eu procuro "outra" modernidade, seja por um "back-to", depois de uma moda, um protesto ou uma "crítica". A tonalidade funcional, assim como a atonalidade é hackneyed, assim como a afinação de doze tons de igual intensidade. Muitas culturas étnicas, na África e, em excepcional diversidade, no Sudeste Asiático, apresentam exemplos de sistemas de entonação completamente diferentes: o pentatônico e o heptatônico (de temperatura igual e também não temperado). As possibilidades de divisão da oitava - da Tailândia às Ilhas Salomão - permitem a recuperação de inúmeros pontos de entrada para um novo tipo de tonalidade, com outras possibilidades de leis que não as de função [harmônica]. (LIGETI, 1993, p. 29)

O que difere a (etno)musicologia criativa do exotismo musical? Em que medida o compositor-(etno)musicólogo se distancia do compositor do estilo exótico? Uma parte da resposta está no trabalho de campo e na sistematização do estudo musicológico da música de outros povos, a etnomusicologia. Há ainda os pontos referentes à representação, aos mecanismos de representação, quem está representando e quem é representado. Assim como Bartók e as influências húngaras em sua música “podem ser vistas como uma forma de re-imaginar um eu nacionalista, em vez de imaginar um outro” (BAUER, 2008, p. 338). Na (etno)musicologia criativa, muitas vezes, os “outros” somos nós, em busca de elos perdidos com nossas tradições, fragmentadas e cindidas pelo empreendimento colonial. É ainda uma

nova agência de modernidade, não eurocêntrica, uma forma de re-inventar ou re-imaginar o mundo, fora do paradigma do sistema mundo moderno-colonial.

No entanto, a complexa formação dos países no sistema mundo moderno-colonial estabelece relações de poder desiguais, entre continentes, nações, grupos e pessoas. Os diferentes contingentes populacionais nos países do Terceiro Mundo não compartilham os mesmos direitos, as diferenças étnico-raciais e de classe segregam elites burguesas, classes médias e pobres. Como foi dito, nesses lugares não existe uma formação sociocultural homogênea e coesa, sendo assim não é correto afirmar que as heranças culturais são distribuídas de maneira uniforme. Como lidar com a questão das heranças culturais, das relações de poder no trabalho de campo e com a apropriação cultural? É possível falar de uma auto apropriação ao se referir a compositores/as-etnomusicólogos/as que realizam pesquisa em seus países de origem? Existe, sim, uma diferença do pesquisador de classe média urbano que pesquisa os povos indígenas de seu país e o etnomusicólogo indígena que pesquisa a própria herança cultural de seu povo. Quais as questões éticas que envolvem essas variáveis no empreendimento etnográfico e no trabalho de campo, a autoria é de novo uma questão, no final das contas quem assina a tese ou a composição que foi construída a partir dos saberes tradicionais (coletivos)?

Ao adotar o trabalho de campo para a realização de sua pesquisa o compositor, assim como o etnógrafo, se defronta com questões de dois tipos: o primeiro tipo referente ao processo de escrita, na escolha do que deve ser analisado, relatado e como se deve imprimir as reflexões do campo na composição da obra, a poética da etnografia; o segundo tipo abrange questões que se referem aos compromissos éticos envolvidos no trabalho de campo e na produção científica/artística gerada nesse processo, a “política da etnografia”.

1.4 Apropriação cultural

Se o século XX conseguiu elencar as questões de fricção interétnica e detectar o discurso e poder colonial que se estende aos países economicamente pobres, terceiro-mundistas, ao século XXI cabe, reverter os discursos coloniais e racistas. Ideias que se popularizam com a juventude (resultado da luta dos movimentos sociais) e estampas de camisetas com palavras de ordem da feminista negra estadunidense Angela Davis: “*Não basta não ser racista, é necessário ser antirracista*”, mostram um questionamento crítico da estrutura racista e principalmente revela uma mudança comportamental de empoderamento identitário. O debate sobre apropriação cultural atravessa diversas instâncias da vida social, seja no que tange à identidade individual com a questão dos turbantes e tranças (representações ancestrais apropriadas pela moda), seja à indústria de design de produtos com o grafismo indígena (apropriado pela indústria). Mas como refletir a questão da apropriação cultural no campo da música, em especial da composição? O pesquisador e pai de santo Rodney William (2019, p.29) contribui sobre o tema e desenvolve que “qualquer elemento de apropriação só é aceito pela cultura dominante depois que ela passa por um esvaziamento de significado e apagamento dos traços de sua cultura de origem.” Vale destacar ainda a definição do autor

Apropriação cultural não é uma adoção inofensiva de alguns elementos específicos de uma cultura por um grupo cultural diferente. Numa estrutura de dominação, pode ser mais um fator de apagamento, exclusão e desigualdade. (WILLIAM, 2019, p.33).

Aqui cabe uma reflexão sobre ética na pesquisa, ética nas relações estabelecidas com pessoas de culturas diferentes do pesquisador. Registro isso porque, a ideia de globalização nos leva a empreender questionamentos falaciosos, já que propicia a criação de algo como: *World Music* uma corrente da indústria. O capitalismo em busca de expandir seu nicho de atuação tende a absorver a manifestação artística tradicional genuína para transformá-la em produto de mercado (a ser distribuído mundialmente através das plataformas), no caso fonográfico. Nos informa FELD que “World Music” é, na verdade, uma questão de “exploração, poder e privilégio de contatar e conhecer, de levar embora e usar” (2000, P.35).

Esse trabalho faz perguntas que, no momento em que essa dissertação é tecida, se mostram vívidas nos debates atuais, seja na grande mídia, nas redes sociais ou entre os pares. A provocação aqui levantada não busca um alvo, mas a análise sobre o tema e sobre seu reflexo no *modus operandi* da composição musical. É preciso reconhecer que o estudo acadêmico da

música e da produção artística no Brasil, e em países periféricos, é reservado a uma parcela muito pequena da sociedade, que pode reter para si o privilégio de dedicar-se à produção artística e de conhecimento na universidade. Admito meu privilégio de poder realizar pesquisa no Brasil como bolsista e dispensar horas a fio à dissertação de mestrado em que pude dedicar-me a compor e relacionar meu processo criativo com a situação da disciplina de etnomusicologia e com a própria realidade política do meu país de origem, o Brasil.

A intelectualidade brasileira alimentou, desde há muito, a ideia de democracia racial. O discurso da miscigenação e do sincretismo serviu, e ainda serve, como estratégia de apagamentos culturais e epistemológicos sistemáticos. Além de instrumento de perpetuação do racismo e de sua institucionalização, em que a apropriação cultural constitui-se enquanto tática de esvaziamento das potências revolucionárias/transformacionais da diferença cultural. Para o antropólogo e pai de santo Rodney William,

Devemos tratar a apropriação cultural como uma das mais usuais estratégias do racismo e da colonização. Numa sociedade de consumo, onde tudo é visto como produto, alguns traços e componentes culturais para serem aceitos precisam passar por um processo de depuração. Ao apagar elementos ou características que podem ser rejeitados, reiteram-se práticas de dominação que contribuem para a invisibilidade de grupos minoritários, como negros e indígenas. Quando se apropriam de alguns componentes específicos das tradições de matriz africana, por exemplo, acentuam-se de maneira subliminar visões negativas ou estereotipadas. (WILLIAM, 2019, p.45)

Essas visões “estereotipadas” convertem as diferenças culturais em elementos cosméticos, sem força política de contraposição e resistência às pulsões modernizadoras e homogeneizadoras do capitalismo contemporâneo. Um tipo de colonialismo disfarçado por discursos multiculturalistas, de hibridismos e miscigenação, em que as diferenças culturais são esvaziadas. As tradições culturais não hegemônicas, ou a parte delas que interessam as instituições e corporações neocoloniais, são cooptadas e espetacularizadas. Celebra-se a diversidade enquanto os ataques, extermínios e esvaziamentos das diferenças artísticas, culturais, linguísticas e ontológicas seguem a galope. Esses são elementos que caracterizam colonialismo interno (GONZÁLES, 2007).

Agora é a hora de tentar uma resposta que conecte o processo de composição com a experiência etnográfica em que os elementos e debates éticos e políticos estejam presentes. Ora, ser etnomusicólogo, entre outras coisas, é desenvolver uma pesquisa sobre a cultura musical de um determinado grupo, a partir de trabalho de campo (ou não) que busca analisar, entender, interpretar as informações recolhidas. Um compositor defronte à mesma experiência do etnomusicólogo ao invés de buscar analisar para gerar um resultado extensivo com essa informação, pretende antes de tudo, criar, interagir com esse material humano, simbólico,

semiótico, metafísico, e a partir disso, criar uma forma artística de expressar a experiência vivida. Em ambos os casos, existe o fator deslocar-se, não só territorialmente, mas principalmente o deslocar-se de si, o deslocar epistêmico e cosmológico que o convívio com o outro desperta. O intuito é entender como etnomusicólogos e compositores atuam e os limites disciplinares a serem rompidos. O/a etnomusicólogo(a) enquanto cientista, preocupa-se em construir uma narrativa que interprete a realidade etnográfica. O/a compositor(a) enquanto artista concentra na criação de uma obra de arte. Já o etnomusicólogo criativo assume essas duas preocupações para si: um compositor que, a partir da pesquisa etnográfica (em campo ou não), trabalha com uma síntese entre a criação artística e uma análise crítica interpretativa.

Suponhamos que três etnomusicólogos: um indígena xavante, um brasileiro e um estrangeiro (francês) realizem sua pesquisa na terra indígena de Sangradouro (xavante) a convite do pesquisador etnomusicólogo nativo. Os resultados de seus trabalhos serão nitidamente diferentes, afinal, filtros diferentes são aplicados à experiência. Se, ao invés de três etnomusicólogos/as, fossem 3 compositores/as, as obras resultantes revelariam não apenas diferenças estéticas como políticas, tais quais a escolha dos elementos a serem usados e a narrativa sonora criada. Todos/as os/as compositores/as revelariam através da forma musical suas experiências na aldeia. Fica óbvio que para o compositor indígena a presença dos símbolos que lhe são familiares ficarão mais evidentes, mas pode ele mesmo se valer da cosmogonia do coletivo em sua criação individual, autoral? Caso registre em fonograma, de quem será a autoria? Em um único CPF (cadastro de pessoa física) ou em vários? São perguntas retóricas que esbarram na prática da vida. Se estendermos as perguntas aos outros dois pesquisadores, quais respostas nos cabem? Os pesquisadores brasileiro e francês, se apropriaram da cultura xavante para sua criação musical? Eles arrastam o drama da autoria individual ou coletiva?

A situação hipotética acima ajuda a ilustrar a complexidade do debate sobre apropriação e auto-apropriação cultural e como esses temas não apenas esbarram na questão da ética de pesquisa, como cada vez se tornam mais latentes nas reflexões sobre a política da etnografia junto com as questões sobre de onde vem o pesquisador e para onde ele se direciona.

1.4.1 Auto apropriação?

O recorte que se faz nesse debate é no que tange à música de arte, também chamada música erudita ou, popularmente, de música clássica. Música de arte atende à definição de música produzida principalmente em âmbito conservatorial e/ou acadêmico. Este trabalho opta por alternar os termos relativos à música de arte, como música de concerto e música acadêmica;

música erudita, música clássica, música culta entre outros. Ciente das limitações de cada termo, o uso da enunciação desse tipo de nomenclatura também varia para dialogar de forma mais próxima com as ideias dos autores, já que Mesias Maiguashca chama de música acadêmica, o compositor Aharonián chama de música culta, Agawu chama de música de arte africana, entre outros.

Falar sobre auto-apropriação na música de arte faz sentido? A música de arte tem sua origem europeia e é sim eurocentrada, mas os/as compositores/as fora dos centros europeus e outros centros de estudos em países com forte tradição (e investimento) na música de arte não só criam e apresentam suas criações, como são capazes de apresentar inovações estéticas e estruturais em suas obras.

A convergência cultural e a busca por outras epistemes e perspectivas faz com que os pesquisadores/as e compositores/as investiguem a diversidade presente em seu território e a coloquem em relação com a prática musical ocidentalizada (afinal, jamais seremos “ocidentais”, no máximo ocidentalizados já que as relações coloniais na contemporaneidade se travestem de imperialismos e *soft power*²⁸). Agawu (2016, p. 23) facilita a explicação ao falar sobre como o compositor Akin Euba e seus colegas africanos se relacionaram com a tradição da Europa Ocidental, grande influência de Bartók e Stravinsky: “procuraram formas criativas de se relacionarem com a tradição ocidental institucionalmente proeminente, relacionando-se com ela num ângulo.”

As diferenças sociais e a composição heterogênea das sociedades na periferia do capitalismo moderno (ao menos na América Latina) faz com que existam divisões de classe e raça. As classes privilegiadas, em sua grande maioria brancas, acabam por representar também a maioria dos intelectuais, cientistas e artistas nesses países do terceiro mundo (muito embora esse quadro seja combatido e a emergência de intelectuais e artistas das classes e raças subalternizadas seja considerável em todos os tempos em especial nesse início de século). Essa divisão ainda desproporcional entre uma elite branca escolarizada e uma classe trabalhadora negra e empobrecida acaba por gerar assimetrias nas relações de poder dentro da estrutura social. Essas assimetrias estão calcadas em mecanismos de colonialidade entre eles e da apropriação cultural. Vale destacar uma passagem de Rodney William sobre a bossa nova enquanto movimento classista de apropriação dos elementos negros presentes no samba:

O apagamento da cultura negra identifica a bossa nova como uma história de violência e uma apropriação elitista distante dos elementos culturais fundantes do samba. “Eu

²⁸ Soft Power (poder suave) é um termo para designar uma forma de dominação através da indústria cultural.

tenho uma pena do Tom Jobim. Como pessoa era excelente. Mas tinha um equívoco fundamental: ele achava que compunha a música brasileira”, ironizou Tinhorão em palestra na FLIP de 2015 (WILLIAM, 2019, p. 83).

Não à toa os protagonistas do movimento cultural da bossa nova eram todos brancos, Tom Jobim, Vinicius de Moraes, João Gilberto, para ficar apenas na tríplice trindade bossanovista. É aqui que adicionamos uma outra influência, que desde os anos 60 e 70 do século XX talvez seja impossível um cidadão urbano não se deparar a música pop, a música da indústria fonográfica. Afora a música indígena, negra, e das culturas tradicionais, as demais influências musicais são notadamente europeias e norte americanas, que converte essa música popular da classe média em formas de apropriação e embranquecimento da música negra, indígena, mestiça, entre outras.

Na música de arte esse movimento de apropriação também ocorre, como vimos nas diversas escolas do nacionalismo musical, que se apropriam de elementos “populares”, “folclóricos” para a criação de uma música culta nacional. O compositor inclinado às pesquisas de caráter “transcultural” terceiro-mundista trabalha com a manipulação de materiais “apropriados” ora de “seu povo”, ora dos próprios elementos da estrutura da música de arte. Mais uma vez Agawu (2016, p.26) ajuda:

Quando os compositores africanos colocam canções populares, Como Sowande, por exemplo, faz na Suite Africana ou Akin Euba nas suas Canções Yorubá, estão a funcionar como qualquer outro compositor que se apropria de canções pré-existentes. Mas como estas músicas vêm do seu próprio quintal e porque pertencem à sua herança, são menos marcadas, menos distantes como campos estéticos. [...] Mesmo se simplificássemos a questão conceptual, negando a existência de qualquer tipo de fosso entre o compositor africano e os materiais africanos, teríamos de nos confrontar com as origens largamente europeias das técnicas de composição propriamente ditas utilizadas para definir músicas (AGAWU, 2016, p.330).

Evidente que esse fosso entre o compositor terceiro mundista e os “materiais musicais” do terceiro no mundo existem, essa cisão racial e de classes está, ainda, posta. Assim como o paradigma eurocêntrico da composição musical não deixa de existir simplesmente porque temos compositores negros ou indígenas. Entretanto, embora acredite que o debate sobre apropriação deva ser feito de maneira ampla, cabe ao próprio artista e sua consciência encontrar meios de legitimação ou não dos materiais musicais por ele utilizados. O quanto este artista está próximo ou inserido dentro das tradições com quem procura dialogar em sua criação artística? até que ponto as diversas heranças culturais podem ser exploradas em um modo de produção como a música de arte? Me parece que quanto mais consciente e aberto as essas reflexões está o compositor, menos ele estará sujeito a incorrer na apropriação hostil, classista e racista, que

gera apagamentos e invisibilizações. Entretanto, não existe um único caminho e qualquer formulação nesse sentido corre o risco de cair em um autoritarismo narcisista e infecundo.

A questão é complexa, não tem uma resposta única e hermética, a questão da auto-apropriação esbarra em temas de direito autoral e sobre a própria práxis de pesquisa e investigação composicional. Não é objetivo desse trabalho aprofundar sobre questões de autoria e direitos autorais, o foco é apontar cisões, rupturas, aproximações e abismos ocasionados pela prática etnomusicológica e composicional. Não é um tema que se encerra, pelo contrário, é um tema que alfineta novas reflexões sobre o próprio ofício e o trabalho envolvido.

Esse capítulo introduziu o conceito de (etno)musicologia criativa e seu mentor, Akin Euba, procurou definir o termo conforme estabelecido pelo autor, traçou as origens históricas em sua produção, apresentou o modelo bartókiano e apontou alguns caminhos em direção à (etno)musicologia criativa desde a música clássica europeia do século XX, mas principalmente entre os/as compositores/as em África, Ásia e América Latina. Definiu brevemente e debateu questões como o estilo exótico na música de concerto, a apropriação cultural, e a auto apropriação e como se relacionam com a ideia de uma (etno)musicologia criativa. Questionou o racismo, o colonialismo, o imperialismo e suas relações com música. Denunciou o “enquadramento racial branco” da teoria e composição musical, e a dificuldade que os compositores/as posicionados/as nas margens do capitalismo moderno encontram em estabelecer modelos e teorias próprias para a criação, a análise e o ensino institucionalizado da música.

No capítulo 2, que segue, são abordadas as obras e o percurso criativo de 3 compositores-(etno)musicólogos: Acácio Piedade (Brasil), Justinian Tamusuza (Uganda) e Mesias Maiguashca (Equador). São levantados alguns pontos pertinentes sobre suas vidas e feitos comentários analíticos sobre obras pontuais, compostas de interface com a etnomusicologia e/ou o trabalho de campo. São levantados os arcabouços conceituais, assim como o ferramental composicional de cada um, e as soluções artísticas e éticas particulares que encontram para realizar sua obra. O próximo capítulo procura aplicar a (etno)musicologia criativa enquanto categoria de análise musicológica por meio do estudo das trajetórias e das produções dos compositores, cotejar as análises realizadas para, em seguida, no capítulo 3 dedicar à minha própria realização artística enquanto um compositor-etnomusicólogo.

2 PERCURSOS E PROPOSTAS ATUAIS

Este capítulo é dedicado a produção de compositores-etnomusicólogos e sua prática dentro do que definimos enquanto uma (etno)musicologia criativa, conforme teorizado por Akin Euba e adotado por mim nessa dissertação. Importante destacar que os compositores abordados não adotam o termo (etno)musicologia criativa em seus trabalhos, apenas estão enquadrados a partir dos princípios delimitados por Euba e aqui utilizados para a classificação. São nomes que se dedicam a pesquisa antropológica/etnomusicológica na perspectiva de uma etnomusicologia acadêmica e que também se dedicam à composição musical, e, ao menos em parte de sua produção artística praticam a (etno)musicologia criativa. Ou seja, interseccionam pesquisa etnomusicológica e produção artística, desenvolvem ou desenvolveram trabalho de campo em culturas musicais diversas e aplicam suas análises e reflexões em suas criações musicais, muito embora desenvolvam maneiras particulares de aplicar a (etno)musicologia criativa, e são movidos por diferentes questionamentos encontrando diferentes soluções artísticas, éticas e científicas.

Procurei contemplar uma variedade de personalidades, artistas e pesquisadores, que estão à margem da produção hegemônica, muito embora, eventualmente, atuem e se comuniquem com/a partir dos grandes centros (EUA e Europa). A escolha dos nomes representa uma proposta particular de diálogos e conexões “subalternas” ou mesmo terceiro-mundistas. A escolha levou em consideração ainda a disponibilidade de materiais (textos, entrevistas, partituras e gravações) sobre cada compositor-etnomusicólogo.

Do continente africano irei abordar a produção de Justinian Tamusuza (1951-), compositor e musicólogo de Uganda, um dos nomes mais proeminentes da música de arte africana do sec. XX – XXI. Do Equador, o compositor equatoriano Mesias Maiguashca (1938-), pioneiro da música eletroacústica no continente, estudou com grandes nomes da vanguarda musical europeia. Do Brasil, o experiente compositor Acácio Piedade (1959-), que além de se dedicar a composição possui formação em antropologia com pesquisa dedicada ao universo musical ameríndio. Em comum esses compositores-pesquisadores compartilham além do ofício de compositor (artistas do som, escritores de música) o interesse em aspectos culturais, antropológicos, e, na música autóctone/étnica de suas nações, soma-se o fato de serem etnomusicólogos-criativos, de comporem a partir da interface com a pesquisa etnomusicológica (suas ou de outros), conforme problematizada no primeiro capítulo desta dissertação.

Procuro articular elementos biográficos com a produção acadêmica e artística das figuras selecionadas afim de compreender como realizam a ponte entre a pesquisa e a criação

artística. Investigo de que maneira se posicionam política e sociologicamente ao realizar a (etno)musicologia criativa, para tanto dou enfoque na inserção desses músicos nas culturas pesquisadas, nas suas relações com seus interlocutores no trabalho de campo, no vínculo entre as análises etnomusicológicas e a produção artística. Investigo e relaciono suas produções com aspectos de interculturalidade e a transculturalidade, averiguo a maneira pela qual lidam com aspectos como a apropriação cultural e as questões éticas envolvidas nessa ponte entre etnomusicologia, etnografia e composição musical. Busco identificar dentre suas produções artísticas àquelas em que essa interface está mais bem consolidada ou sistematizada e como os elementos artísticos estão dispostos.

Esse escrutínio servirá de guia para as minhas próprias realizações criativas e soluções éticas. A partir dos usos e categorias levantadas neste capítulo poderei melhor situar minha própria produção no universo da (etno)musicologia criativa e assim refletir sobre meu trabalho de campo, minha produção artística. Essa interface será abordada no capítulo 3, a partir do estudo de caso, da pesquisa de campo empreendida por mim junto aos povos indígenas no Acampamento Terra Livre - ATL 2017 em Brasília, Brasil, em que aponto aspectos da minha investigação no sentido etnomusicológico.

2.1 Acácio Piedade e a composição transcultural

Acácio Tadeu de Camargo Piedade é formado em composição musical pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) onde foi aluno do célebre compositor brasileiro Almeida Prado, possui mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e é professor de composição e análise nos cursos de graduação e pós-graduação da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). Em sua pós-graduação (mestrado e doutorado) pesquisou a música, a cosmologia e os rituais dos povos ameríndios das terras baixas da América do sul, e foi orientado pelo antropólogo brasileiro Rafael de Menezes Bastos, especialista em etnomusicologia e etnologia indígena.

Seu trabalho de campo durante o mestrado foi entre o povo Yê'pâ-masa (Tukano) no noroeste amazônico (PIEADADE, 1997) enquanto o doutorado se deu entre os Wauja do alto Xingu (PIEADADE, 2004). Sua pesquisa se concentra no chamado complexo das flautas sagradas, aerofones tocados por homens em rituais em que as mulheres são proibidas de ver, em contrapartida são audiência obrigatória. Acácio é paulista, se formou em Campinas (SP) e travou contato com a cultura indígena somente a partir de suas pesquisas de pós-graduação.

Paralelamente à vida de pesquisador-antropólogo, Acácio exerceu o ofício de compositor e professor de música e, após sua formação na pós-graduação, seguiu com as atividades de compositor e professor nos cursos de música da UDESC nas áreas de composição e análise musical. Durante um longo período ele procurou desvincular completamente os dois universos, atuando na etnomusicologia/musicologia acadêmica - com publicações acerca do universo indígena entre outros temas - e na composição musical, entretanto sem conectar os dois mundos. Suas composições não dialogavam diretamente com sua atividade de antropólogo. De acordo com Piedade (2021),

O fato é que, até pouco tempo atrás, por imposição própria, a musicalidade e as técnicas indígenas de criação musical não entraram no meu próprio mundo composicional. Esta imposição tem a ver com um divisor mental supostamente ético e politicamente correto que criei pra mim mesmo e que manteve estagnado esse fluxo. Levei anos para colocar essa decisão tão radical em cheque e perceber que se tratou de uma atitude demasiadamente intransigente que acabou se dissolvendo com o convencimento de que toda criação, quer queira ou quer não, está calcada em material externo e traz uma releitura do mesmo, conforme reza a teoria da intertextualidade (PIEADADE, 2021, p.141)

Conforme destaca o compositor, durante um bom tempo ele operou um distanciamento radical das duas atividades, movido por preceitos éticos relacionados à ideia de apropriação

cultural, expropriação, exotização. O autor não abandona por completo essas preocupações, mas durante os anos de 2018 – 2019 empreende uma aproximação entre as duas atividades por meio de um pós-doutorado²⁹ realizado na Alemanha. Durante sua estadia no pós-doutoramento desenvolve o conceito de composição transcultural, que, para ele, “pode chamar a atenção para a necessidade da criação de um campo acadêmico de estudo e pesquisa em composição musical no mundo contemporâneo.” (PIEIDADE, 2021, p. 148).

Acácio encontra na transculturalidade e na intertextualidade os elementos que o liberam para dar vazão ao fluxo entre sua pesquisa antropológica e seu trabalho composicional. A partir da compreensão da música enquanto texto, da ideia de polifonia (romance polifônico) e dialogismo bakhtiniano (PIEIDADE, 2021, p. 143) procura afastar do exotismo e da exotificação, já que um texto é sempre “uma permutação de textos” (KRISTEVA, 1969, p. 116). Soma-se a essa compreensão a ótica da antropologia interpretativista de Geertz (1989), em que a cultura é uma teia semiótica de significados que pode ser interpretada como um texto, a partir da descrição densa.

Dessa forma a música e as musicalidades são partes integrantes dessa teia semiótica, compõem esse texto e por consequência irão compor outros/novos textos (outras músicas) de forma intertextual. Para Acácio, assim como os compositores recorrem à música ocidental do passado, eles podem recorrer (e recorrem) também à música popular, folclórica, tradicional - “exótica” ao seu contexto cultural, de maneira intertextual e transcultural (via trabalho de campo no caso da produção Acaciana). O autor ainda sublinha os conceitos de “empréstimo” e “influência” (BURKHOLDER, 1994; BLOOM, 2002; KORSYN, 1991) e o fato de que hoje em dia os/as compositores/as têm ao seu dispor “uma gigantesca teia mesclada de textos musicais de diferentes tempos-espacos, todos eles disponíveis à escuta através de um simples toque em um computador” (PIEIDADE, 2021, p. 145).

O compositor advoga que o trabalho de campo pode constituir um bom método para a proposição de poéticas musicais e escrituras composicionais (fato que o aproxima da (etno)musicologia criativa de Akin Euba) e àquilo que denominou por composição transcultural. Esse capítulo não irá detalhar a ideia de transculturalidade, mas cabe apontar a defesa que o compositor faz do conceito entendido enquanto uma possibilidade de realizar mesclas em que a soma dos elementos culturais distintos leva à constituição de uma terceira coisa, substancialmente nova e única, num processo de fusão das características anteriores. Para

²⁹ Realizado na Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar, Alemanha no departamento de estudos transculturais em música e no Instituto de Música Nova. Onde além de pesquisar ministrou um curso de Composição Transcultural.

Acácio “uma abordagem composicional transcultural deve, portanto, abandonar o objetivo de promover identidades” (PIEIDADE, 2021, p. 148), nesse ponto a proposta de uma composição transcultural se afasta da concepção da (etno)musicologia criativa de Euba, para quem a identidade é um elemento central, a identidade entendida de maneira plural, não apenas enquanto identidades nacionais ou regionais, mas também étnicas e transnacionais: pan-africana, pan-árabica, pan-americana (bolivariana), entre outras.

A identidade para Euba é justamente o fator que afasta a ideia de exotificação, e consolida a busca por uma continuidade em meio a ruptura que o sistema-mundo moderno-colonial opera no modo de vida dos rincões do capitalismo moderno, cada vez mais global. Em um entendimento de que a música/musicalidade opera na/a vida das pessoas, não fora delas, em um mundo ideal. Afinal o que é mais exótico, um concerto de Brahms ou um ijexá? Me parece que a resposta dependerá do referencial cultural. Para Acácio, a transculturalidade pode ser um caminho promissor para dissolver a estereotipação e a exotificação das culturas em jogo na composição musical informada pelo trabalho de campo etnográfico. O autor lança mão de alguns pontos fundamentais para pensarmos a composição transcultural, que parte de compromissos éticos e artísticos dos/as compositores/as,

Compromissos éticos:

- Buscar desnaturalizar e problematizar o uso de materiais exóticos na composição. Vivemos em uma era pós-pós-colonial em que o colonialismo parece naturalizado pela globalização.
- Reconhecer que usar esse tipo de material em suas obras lhes confere um capital simbólico que traz prestígio às suas carreiras;
- Estar ciente de que, para que esse uso não se configure como apropriação hostil, alguma forma de troca deve ser estabelecida. A pesquisa de campo é um método que pode ajudar nesse objetivo. Os/as compositores/as devem estar cientes da desigualdade socioeconômica mundial, especialmente quando se trata de nativos americanos, aborígenes, tribos africanas ou grupos similares, ameaçados pela escalada do capitalismo financeiro e pelo agressivo neoliberalismo de nossos dias.
- Os/as compositores/as devem se perguntar constantemente qual é seu papel cultural, especialmente quando usam conscientemente materiais de culturas musicais específicas. A politização das peças é um caminho possível a seguir. No mínimo deveria haver mais esclarecimentos sobre o uso do material cultural, proporcionando ao público descrições densas de seu contexto e de seu uso original. Dessa forma a disseminação da música dessa determinada cultura pode servir para mostrar a importância dos povos nativos, para proporcionar a troca de capital simbólico, que seria um pouco mais bem dividido em ambas as partes. Bem como para prover um retorno positivo ou benéfico para as fontes.

Compromissos artísticos:

- Recusar a musicalidade superficial, a referência frágil e genérica. Ao contrário, buscar conhecimentos e experiências para se familiarizar com os dados culturais em uso, se possível através da pesquisa de campo.

- Recusar a exotificação das culturas tanto quanto o capital simbólico em benefício do/a compositor/a. O elemento cultural não precisa estar estampado em primeiro plano: pode emergir das profundezas da estrutura musical, pode contar com técnicas musicais, formas etc., muito mais do que o uso de remissões cosméticas típicas a essa cultura particular. Desse processo transcultural algo realmente novo musicalmente poderia surgir.
- Promover o franco diálogo e a troca entre compositor/a e comunidade à qual o material pertence. Novamente, aqui a pesquisa de campo é um caminho poderoso.
- Empreender uma auto-formação que leva à abertura do horizonte humanístico pessoal do/da compositor/a. Compor nos dias atuais exige conhecimento de outras áreas para além da composição e da análise, mas não apenas tecnologia ou matemática: quando questões culturais estão em jogo os/as compositores/as deveriam buscar fundamentos humanísticos na musicologia, na antropologia e até mesmo na filosofia, principalmente na questão da globalização ética e transculturalismo. (PIEDADE, 2021, p. 146-147)

Nota-se a preocupação do autor com a questão da apropriação hostil e da exotificação e um esforço em promover trocas mais igualitárias nessa relação com as culturas indígenas/autóctones, dirimir de alguma maneira as assimetrias causadas pelo neoliberalismo, estampadas nos abismos socioeconômicos entre nações, grupos, etnias e indivíduos. Compromissos muitas vezes difíceis de se cumprir pois demandam mais do que a boa vontade do compositor-pesquisador e esbarram em condições estruturais que exigem respostas estruturantes e não exatamente individuais, embora a pessoa não deva se ausentar dos compromissos citados e da responsabilidade individual que eles exigem. Podemos questionar a eficácia da abordagem transcultural assim como intercultural, a partir da ideia de composição transcultural e intercultural e suas conceituações, na solução de questões éticas e políticas em pesquisa e criação musical. A própria ideia de colaboração, de relações horizontais em campo, são questionáveis, já que no jogo das convivências, interlocuções e/ou colaborações as relações de poder, em geral assimétricas, continuam existindo. O que não nos impede de buscar caminhos nessa direção, mais colaborativos e horizontais, e seguir comprometidos com alguma mudança de paradigma, como a revisão do modelo clássico de abordagem etnológica de objetificação do “outro” e sua cultura.

Do ponto de vista ético me parece que, novamente, o referencial cultural do compositor e de seus interlocutores em campo é fundamental. Acácio trabalhou com populações indígenas muito distantes de sua conformação sociocultural³⁰, enquanto uma pessoa do espaço urbano formada nos grandes centros brasileiros. Na sua pesquisa de campo conviveu com pessoas que, apesar de habitarem o território brasileiro, possuem outras línguas, tradições, filosofias e cosmologias, praticam outros rituais e possuem outras epistemologias e cosmogonias. Nesse

³⁰ Muitas vezes o trabalho de campo se dá em comunidades semelhantes às do pesquisador, até mesmo na “sua própria”, caso da antropologia urbana, etnografia das instituições, entre outras abordagens. Entretanto, Velho (1980) nos lembra que o familiar não é o conhecido.

ponto, o fato de habitarem o território nacional brasileiro pouco os aproxima, no entanto, Acácio tampouco é um europeu, possui outra formação cultural, outra(s) identidade(s).

Até aqui me detive aos aspectos filosóficos e antropológicos da composição transcultural enquanto uma proposta semelhante à da (etno)musicologia criativa, passo agora a abordar as questões artísticas e a forma que o compositor Acácio Piedade lida com os compromissos artísticos supracitados em sua produção composicional transcultural, tais como a recusa pelo superficial, a recusa da exotificação³¹, a profundidade das estruturas musicais, o horizonte humanístico etc. Para isso procuro identificar as produções em que o compositor faz uso do chamado “material étnico” ou “material cultural” (vale salientar que toda atividade humana é cultural, não há fato ou situação social que não seja cultural, não há análise, texto, música ou ciência que não se constitua no seio da cultura, enquanto cultura) e passo a tecer comentários analíticos pontuais sobre algumas obras, procurando articulá-las com sua produção antropológica e as análises musicológicas contidas em sua produção científica.

Obras

Como sublinhado pelo próprio compositor, apenas recentemente ele tem articulado sua experiência etnográfica e pesquisa antropológica com a composição musical, portanto, o número de obras enquadradas como composições transculturais são pequenas se comparados com escopo de sua produção, bem mais abrangente. Entretanto, existe uma boa quantidade de peças nessa interface e com uma variedade de instrumentação e resultados sonoros o que indica uma pluralidade de mecanismos, técnicas e procedimentos composicionais adotados a partir do “material cultural” ameríndio. Listo abaixo o conjunto de obras e suas formações instrumentais:

- *Onapapitsi*, para duas flautas alto (2018)
- *Omonawana*, para orquestra (2019)
- *Nutai Onapa*, para violão (2020)
- *Kagapa Onapa*, para octeto de saxofones (2020)

Das quatro peças transculturais ao menos três já foram executadas, com duas estreias na Alemanha e uma no Brasil. Vamos adiante e procurar analisar como as estruturas, formas,

³¹ Sobre esse ponto, uma expressão que presenciei o compositor utilizar mais de uma vez em seus seminários de análise e composição na UDESC e que, a meu ver, ajuda na compreensão desse ponto de vista foi o de “tirar o cocar da música”.

técnicas, sonoridades e musicalidades indígenas se mesclam à escrita composicional contemporânea de Acácio Piedade, como se dá o processo de transculturação. A seguir passo a comentar uma das peças transculturais, destacando técnicas utilizadas e ilustrando com trechos das partituras.

Onapapitsi

Peça para duas flautas contralto dedicada à Claudia Andujar³² e David Kopenawa³³, estreada em Weimar, Alemanha, em agosto de 2018 pelos músicos Fabian Franco Ramirez e Anne Baumbach, conforme consta na descrição no site do compositor³⁴. A música foi composta baseada nas técnicas musicais indígenas, particularmente o estilo alternado e sons multifônicos. O título está grafado em língua maipure da família arauak falada pelos Wauja do alto Xingu. *Onapapitsi* significa “música de homenagem” (PIEADADE, 2018) na língua Wauja. *Onaapa* (“música”) *pisti* (afixo de referência).

Segundo indicação do próprio compositor a peça é inspirada na música de *watana*³⁵, flautas duplas utilizadas no *Kaumai*, ritual em homenagem aos mortos ilustres³⁶, grandes rituais intertribais (com versões intratribais) realizados todo ano durante a estação seca, entre julho e agosto. As flautas são utilizadas também durante os rituais de iniciação masculina (PIEADADE, 2004, p. 27). Para Mello (1999), as flautas duplas *watana* se relacionam a passagens importantes do universo masculino: vivo – morto, menino – homem.

Acácio faz uso nessa peça do estilo alternante ou estilo hoqueto, típico da música de *watana* em que os músicos se alternam criando um efeito estereofônico em torno do que aparenta ser uma única melodia. O estilo alternante não é exclusivo da música de *watana* dos Wauja, mas também é encontrado na música Kamaiurá (Bastos, 2013) e na música de Japurutú e Cariça dos Ye’pâ-masa do noroeste amazônico (PIEADADE, 1997). O estilo apresenta variações em cada uma dessas músicas-rituais, como o tipo de instrumentação, técnicas, escalas e sonoridades. A técnica do hoqueto tanto pode resultar em melodias com notas alternadas ou no efeito de eco em que um instrumento simplesmente “repete” a nota que é dada pelo outro instrumentista (caso na música de Jurupari).

³² Fotógrafa e ativista, suíça naturalizada brasileira, que têm se dedicado a causa indígena desde a década de 1970.

³³ Xamã e líder político do povo Yanomami.

³⁴ <https://acaciopiedade.com/onapapitsi-2-flautas-8/>

³⁵ *Watana* também é o nome genérico para flauta, e designa também aerofones do tipo clarineta utilizados na festa do *apapaatai* de nome *tākuwara* (PIEADADE, 2004).

³⁶ Os Yanomami denominam o ritual do *Kuarup*, também conhecido como Quarup com a grafia adaptada.

Embora Acácio não faça uso das flautas indígenas em sua composição ele transporta os estilos, técnicas e a característica timbrística das flautas indígenas cujo som é carregado de parciais sonoros que formam uma nuvem de frequências, soando como multifônicos. O trabalho de campo e análise minuciosa do repertório wauja, o que inclui um vasto trabalho de transcrição, certamente fez com que o compositor se familiarizasse com esse repertório e percebesse os pormenores da música de flauta dos wauja e suas sutis variações motivicas, fundamentais para a compreensão dessa música.

Embora a peça *Onapapitsi* tenha sido composta inspirada na música de *watana*, é possível notar um tipo de estruturação musical que encontra semelhança na música de *Kawoká*³⁷ (trio de flautas “sagradas”), extensamente transcrita e analisada por Acácio (2014). Me refiro ao tratamento motivico e estruturação por toques, temas, frases, motivos e células. O compositor desenvolve um sofisticado esquema analítico para lidar com a música de *Kawoká* e acredito que, de forma adaptada, pode ser uma boa maneira de analisar sua própria composição musical transcultural. Vejamos o início de *Onapapitsi* para duas flautas alto,

³⁷ O ritual das flautas sagradas ligado a cura de enfermos e oferecido aos espíritos causadores da doença, os *apapaatai* (PIEDADE, 2004).

Partitura 2 – Onapapitsi

The image displays a musical score for two Alto Flutes (Alto Flt 1 and Alto Flt 2) in 4/4 time, with a tempo of quarter note = 60. The score is divided into three sections:

- Section 1 (Measures 1-6):** Labeled "Toque de abertura" (Opening Touch) in red. It begins with a melodic phrase in the first flute (Alto Flt 1) marked *mf* and "very clean sound, no vibrato". This phrase is then repeated in the second flute (Alto Flt 2). Fingerings 3, 3, and 5 are indicated.
- Section 2 (Measures 7-10):** Labeled "Variações dos motivos de toque (supressão)" (Variations of touch motifs (suppression)) in blue. It shows the first flute playing a more complex rhythmic pattern with fingerings 3, 5, 5, and 5. The second flute plays a similar pattern with fingerings 5, 2, 5, and 5. Dynamic markings include *mf*, *sfz*, and *sfz*. Performance instructions include "soft glottal" and "tongue".
- Section 3 (Measures 11-14):** Labeled "(diminuição/supressão)" (diminution/suppression) in blue. It continues the variations with fingerings 5, 5, 5, and 5. Dynamic markings include *mp*, *sfz*, *f*, *p < f*, and *mp*. Performance instructions include "tongue", "lento distant", and "mp embouchure".

Fonte: Acácio Piedade (2018)

A peça começa com o “toque-inicial” ou “toque de abertura”, uma frase musical de uma nota só (nota si com apojatura em lá bemol) tocada pela primeira flauta. Essa frase é repetida de maneira idêntica pela segunda flauta, em seguida a primeira flauta repete a frase desta vez com variações de acentuação e articulação (comp. 1-7). A partir do compasso 7 ocorrem variações motívicadas da mesma frase (comp.7-13), alternadas, de modo imitativo, entre as duas flautas. Essas variações se dão no nível dos “motivos-de-toque” (aumentações, diminuições, supressões, fusões, elisões, reiteraões), um tipo de variação motívica semelhante a música de *Kawoká*. Não se trata do desenvolvimento motivo típico da música barroca por exemplo, ou da música clássica tonal europeia, é mais próxima da música do sec. XX de Bartók ou Stravinsky, por exemplo.

Abaixo um exemplo de “toque inicial” e de “abertura” numa transcrição de Acácio (PIEADADE, 2004, p.151-152) da música de *Kawoká* em que é possível notar alguma semelhança com a frase que abre a peça *Onapapitsi* tal como a repetição de uma mesma nota, por vezes com uma nota apojatura.

Transcrição 1- Exemplos de toques da música Kawoká



exemplo de toque inicial



exemplo de toque de abertura e encerramento

Fonte: Acácio Piedade (2004)

O toque inicial, como o nome indica, é tocado ao início de cada uma das peças de uma suíte *Kawoká* e é o mesmo para todas, apresenta uma estrutura estável, com uma sequência de motivos-de-toque que é tocado pelo mestre de flauta e seguido de maneira imitativa por outros dois flautistas. A música de *Kawoká* apresenta uma complexa variação no âmbito motivico, essas pequenas variações, a princípio até mesmo imperceptíveis, representam o cerne de sua música e sua execução correta é imprescindível para o bom andamento ritual, para agradar os *apapaatai* e garantir que tudo ocorra bem. (PIEADADE, 2004, p. 151-152)

Outra característica da música ameríndia explorada por Acácio em sua composição é o, já comentado, estilo alternante ou estilo hoqueto. O estilo alternante não ocorre na música de *Kawoká* mas sim na música de *watana*, conforme comentado anteriormente. Vejamos como o estilo alternado se apresenta em *Onapapitsi*,

Partitura 3 - Onapapitsi



Fonte: Acácio Piedade (2018)

Partitura 4 - Onapapitsi

Fonte: Acácio Piedade (2018)

Partitura 5 - Onapapitsi

Fonte: Acácio Piedade (2018)

Nos excertos acima podemos observar uma das maneiras em que o estilo alternado se manifesta na peça. Esse mesmo gesto aparece nos compassos 15, 59, 93 (de maneira fragmentada), e 109. Marca pontos importantes como mudanças de estrutura e o término da música, percepção reforçada pelas letras de ensaio e barras duplas. A primeira vez que o gesto se apresenta é no compasso 15, logo após as variações do toque-inicial, em seguida (comp. 17-18) a segunda flauta executa uma nova frase (dessa vez mais semelhante a um tema (conforme categorizado por Acácio na música *Kawoká*).

Nos exemplos abaixo o estilo alternado se apresenta de outra maneira, formando frases a partir da variação de notas e não da repetição de uma mesma altura. Somado ao estilo hoqueto o compositor utiliza o recurso dos multifônicos o que aproxima a sonoridade das flautas ocidentais com as flautas ameríndias, como as *watana* e as flautas *Kawoká*. Do ponto de vista da escrita musical o estilo alternado está grafado em uma figura única que une os dois sistemas (flauta 1 e 2). De acordo com declarações do compositor durante o Seminário de Composição e Análise ministrado na UDESC em 2020, essa figura notada dessa maneira, surpreendentemente, foi uma das maiores dificuldades técnicas relatadas pelos intérpretes instrumentistas (ocidentais) durante a preparação para estreia da peça.

A transcrição abaixo feita por Acácio (PIEIDADE, 1997) é referente a música de Jurupari dos Ye'pê-masa onde se observa uma escrita dos dois instrumentos em uma mesma pauta, as hastes voltadas para baixo e para cima diferenciam os instrumentistas, com hastes para cima o chefe, hastes para baixo o respondedor. Já em sua composição Acácio opta por grafar o estilo alternado em uma só figura que compartilha dois sistemas:

Transcrição 2 – Música de Jurupari

Música de Jurupari - trompetes *wa'u di poa* (reduzida)

The musical score is written on a single staff with two systems of stems. The first system is labeled 'chefe' (upward stem) and 'respondedor' (downward stem). The tempo is marked as $J=60$. The score includes a *ritardando* section and an *acelerando rapidamente* section. The score is divided into sections A and B.

Fonte: Acácio Piedade (1997)

Bastos (2013) ao transcrever a música vocal Kamayurá, utiliza uma grafia semelhante àquela adotada por Acácio em sua peça. Os cantores Kamayurá usam o princípio do canto alternado e o resultado é o gesto musical semelhante ao utilizado por Acácio em *Onapapitsi*:

Transcrição 3 -Variante da Voz do Jaguar (Hu) feita a duas vozes

The musical score is written on a single staff with two systems of stems. The first system is labeled '1º Yawat' and the second system is labeled '2º Yawat'. The tempo is marked as $J=56$. The score includes the vocal line 'hu' and the instrumental line 'hu'. The score is divided into sections 1. HU and 2. HU. The lyrics 'hoy hoy ...' and 'todos' are also present.

Fonte: BASTOS, 2013

Os exemplos que seguem demonstram outra maneira em que o estilo alternante se apresenta, dessa vez com variação de alturas, os dois instrumentistas se revezam de maneira a criar uma só melodia. Novamente a grafia da partitura faz uso de uma figura rítmica que extrapola os dois sistemas, como se fossem um só instrumento, nota-se nesse trecho o uso dos multifônicos

Partitura 6 - Onapapitsi

Fonte: Acácio Piedade (2018)

Partitura 7 - Onapapitsi

Fonte: Acácio Piedade (2018)

Do ponto de vista da organização das alturas a peça apresenta um âmbito relativamente reduzido, com motivos e frases de poucas notas, a movimentação fica por conta das variações motivicas, por vezes sutis, pelos jogos de alternância, variedade de articulações e acentuações, técnicas estendidas (golpe de chave, golpe de língua, *air note*, *bisbigliando*, tocar e cantar, entre outros) e uso dos multifônicos. Existem alguns momentos (comp. 29, 37, 91) em que o âmbito reduzido dos motivos e frases se amplia, através de um gesto polirítmico (sobreposição de uma quiáltera de 7 semicolcheias na segunda flauta com uma figura de nove semicolcheias na primeira) que promove a expansão escalar peça e acaba funcionando como um elemento de contrastante.

Por fim, a análise da composição supracitada ilustra, brevemente, os possíveis elementos transculturais da música do compositor Acácio Piedade.

Partitura 8 - Onapapitsi

p — 9 — *ff* *ff*
no blow, aleatory key clicks only

p — 7 — *ff* *ff*

Fonte: Acácio Piedade (2018)

Partitura 9 - Onapapitsi

mf — 9 — *ff* — 9 — *mf*

f — 7 — *ff* — 7 — *p* — *mf*

Fonte: Acácio Piedade (2018)

Partitura 10 - Onapapitsi

91 ♩ = 60

p — 9 — *ff* *ff* key clicks

p — 7 — *ff* *ff* key clicks

Fonte: Acácio Piedade (2018)

2.2 Justinian Tamusuza e a música Kiganda

Justinian Tamusuza é músico compositor e pesquisador, nasceu em Uganda no ano de 1951, compõe música de arte que une elementos da cultura ocidental e de Ganda. Quando criança, e na juventude, sua formação cultural aconteceu na cultura e musicalidade *Kiganda*, o que incluía tocar os tambores (*Engoma*) violino de tubos (*Endingidi*), xilofones (*Amadinda*), a flauta (*Endere*), a lira (*Endongo*). Foi tocando alguns desses instrumentos que Tamusuza entrou em contato com a música *Kiganda*. Nesse período (1951), Uganda estava sob o domínio inglês, a colonização, o processo de catequização, a política educacional imposta na colônia subverteu as tradições e os modos de vida em Uganda e a cultura musical *Kiganda* se viu ameaçada. Após o processo de independência em 1962, houve uma espécie de renascimento das tradições, no entanto a cristianização e a musicalização ocidental já haviam sido consolidadas, dessa maneira esse renascimento cultural *Kiganda* e de sua tradição musical coexistia com o modelo colonial nas instituições (heranças da ocupação inglesa) como nos currículos escolares, igrejas, instituições e funções administrativas e políticas.

Portanto, Tamusuza teve uma dupla formação que lhe permitiu conhecer e se familiarizar com a música e os instrumentos ocidentais e com os instrumentos *Kiganda*. Nos anos 70 serviu como organista e maestro assistente no Coro Memorial do Centenário Católico (CAMECO), em Kampala, capital de Uganda. Na década de 1980 estudou na Queen's University Belfast, em Belfast na Irlanda com o pianista e compositor Kevin Volans e o reverendo Anthony Okele. Concluiu seu doutorado em composição musical na Northwestern University em Illinois, EUA, sob a orientação do compositor Alan Stout (ONOVWERSUOSUOKE, 2007; LWANGA, 2012; 2013).

Na sua trajetória se observa um percurso de vida marcado pela migração, cristianização e os processos de interculturalidade e transculturalidade. Lecionou composição musical, teoria e análise na Makere University em Uganda e na Northwestern University. Foi diretor artístico da Oficina de Compositores Africanos no Reino Unido, organizado pela Royal Liverpool Philharmonic Orchestra, entre outros postos e cargos. Hoje em dia divide suas atividades musicais entre Uganda, Londres e EUA. Um dos nomes mais conhecidos da música de arte africana tem escrito peças para diferentes formações, para instrumentos ocidentais e para instrumentos tradicionais *Kiganda*. Grupos como o quarteto Kronos, Orquestra Sinfônica de Virgínia, Orquestra de Câmara de Princeton, o tradicional grupo ugandense Abaana B'Engoma, entre outros.

Tenho sido influenciado tanto pela cultura Kiganda quanto pela cultura musical ocidental. Fui criado dentro de um contexto musical Kiganda e participei de uma série de festividades tradicionais, algumas das quais foram organizadas por meu pai. Estas festividades envolviam tocar engoma, (tambores) endidi (violino de uma corda) endere (flauta), endongo (lira) e empregava o uso de amaloozi (vozes). Fui exposto pela primeira vez à música e instrumentos ocidentais através da Igreja Católica Romana e fiquei fascinado com um órgão da capela da missão. Foi através do canto gregoriano que adquiri os rudimentos de minha primeira alfabetização musical. Quando fiquei mais velho, Joyce Duffala, uma voluntária do Corpo da Paz dos EUA, me ensinou a tocar piano. Além disso, minha educação formal enfatizava o treinamento em música ocidental enquanto minha exposição à música tradicional Kiganda continuava; isto significava que eu experimentava ambos os tipos de música simultaneamente. Durante minha educação secundária na King's College Budo, e no treinamento de graduação na Makerere University, apresentações tanto em música tradicional quanto em música ocidental fizeram parte do currículo. Além disso, meu mestrado em música do século XX na Queen's University of Belfast não só me expôs a várias técnicas de composição contemporânea, mas também me revelou muitas técnicas de performance contemporânea, uma habilidade que explorei e continuo explorando em meu estilo composicional... É esta dupla formação musical que forma a base da minha linguagem musical (TAMUSUZA, 2005, p. 88).

Essa formação diversificada e o domínio das técnicas e habilidades da música tradicional *Baganda* e a ocidental fez com que a música de Tamusuza resultasse desse processo de interculturalidade. Que vai desde o uso de instrumentação variada como o quarteto de cordas, a flauta transversal, piano, mas também os instrumentos tradicionais *Kiganda*. O uso do idioma *Luganda*³⁸, seja nos títulos das músicas seja empregando estruturas rítmicas e de alturas típicas do idioma na estrutura musical (trata-se de idioma tonal com três níveis de altura: alto médio e grave, a mudança na entonação e por vezes no ritmo da palavra altera seu significado).

Partitura 11 - Entonação de *Kkubom* - *Tamusuza*



Entonação de *Kkubo* (“estrada”)



Entonação de *Kkubo* (“entre eles”)

Fonte: LWANGA, 2012

Há ainda o emprego de materiais musicais como conjunto de classes de altura limitadas (em especial o pentacorde), melodias *Kiganda*, simulação de instrumentos *Kiganda* pelos

³⁸ Língua Bantu, falada principalmente na região de Buganda.

instrumentos ocidentais (base do que Euba chama de Pianismo Africano, com o piano simulando instrumentos tradicionais como os tambores, mbiras e xilofones), emprego de técnicas composicionais *Kiganda* como o estilo responsorial típicos da música vocal (chamada e resposta), acompanhamentos em ostinato, blocos polirítmicos, entre outros (LWANGA, 2012, p.19).

Mu Kkubo Ery Ommusaalaba – Ekitundu Ekisooka (“primeiro movimento”)

Tamusuza alcançou reconhecimento como compositor com o quarteto de cordas *Mu Kkubo Ery Omuusaalaba*, interpretado pelo quarteto norte americano Kronos e gravados no CD “Pieces of África”. O título assim como os materiais temáticos do primeiro movimento da peça é aproveitado, de maneira intertextual, do *African Oratorio*³⁹, do compositor Joseph Kyagambiddwa de Uganda. Isso quer dizer que os temas instrumentais do primeiro movimento são retirados da estrutura linguística referente a quatro versos do oratório.

Partitura 12 - Mu Kkubo Ery Ommusaalaba - Tamusuza

Mu kku - boe - ry'O - mu - saa - la - ba_ Tu - go - bee - re - raO - mu - ka - ma_

Ye - zue - ka - li - vaa - li - yo_ Na - ffeO - ku - tti - bwa nga

Fonte: LWANGA, 2012

A música *Kiganda*, mesmo aquela instrumental, está intimamente conectada à linguagem. Kofi Agawu (2001) oferece argumentos que corroboram com essa ideia, não só referente à música de *Kiganda*, mas de muitas tradições africanas. Na música vocal essas implicações parecem mais óbvias visto que o *Luganda* é um idioma tonal, o contorno melódico portanto deve coincidir com os níveis de entonação da fala. No quarteto de Tamusuza o texto informa o contorno melódico dos temas principais do primeiro movimento, como observado

³⁹ Esta peça foi estreada em Roma em 1964 durante a canonização dos primeiros vinte e dois mártires ugandenses que foram assassinados por Kabaka (rei) Mwanga entre 1885 e 1887. Das vinte e duas canções do oratório, cada uma é dedicada a um mártir. *Mu Kkubo Ery'Omuusaalaba* é a canção #13 (LWANGA, 2012, p.19)

acima, não de maneira absoluta/fixa, mas seguindo as diferenças nos saltos intervalares (LWANGA, 2012, p.22).

Tabela 3 - de Níveis de Entonação

| Linha | Texto | Tradução | Níveis de Entonação |
|--------------|-------------------------|-----------------------|----------------------------|
| 1 | Um Kkubo Ery'Omusaalaba | No caminho da Cruz | Médio, Agudo, Grave |
| 2 | Tugoberera Omukama | Nós seguimos o Senhor | Médio, Grave |
| 3 | Yezu e Kalivaaliyo | Jesus no Calvário | Agudo, Médio, Grave |
| 4 | Naffe Okkutibwa Nga | Para nossa Execução | Grave |

Fonte: Adaptado de LWANGA, 2012

Em seu quarteto de cordas, Tamusuza imita o caráter da versão cantada de duas maneiras: (i) mantendo a notação dos reflexos microtonais ausentes na fala de Luganda e (ii) separando a segunda batida em dois grupos independentes de modo a dar impulso à figura rítmica de fechamento em cada uma das três primeiras frases. Tal impulso é o que define o estilo de canto Kiganda-Ggono, que Tamusuza traz à nossa atenção quando cita diretamente o tema de Mu Kkubo Ery'Omusaalaba como segue:

Partitura 13 - Mu Kkubo Ery'Omusaalaba - Tamusuza



Fonte: LWANGA, 2012

Outra característica do universo musical *Kiganda* empregado na peça é a simulação dos instrumentos tradicionais por parte de cada um dos instrumentos do quarteto de cordas ocidental. Especialmente o conjunto de instrumentos de música *Baakisimba* do *Baganda*. O conjunto é formado por quatro tambores *Embuutu* (tambor grande), *Empuunyi* (tambor médio), *Engalabi* (tambor longo) e *Nankasa* (tambor pequeno), somados aos Ensaasi (zunidores) e o

Endingidi (violino *Kiganda* de uma corda). Cada tambor e instrumento possui um comportamento rítmico-melódico único⁴⁰ que interage de maneira singular com os demais padrões dos outros instrumentos,

Ao simular estes instrumentos tradicionais, Tamusuza reflete a natureza festiva da interação entre os músicos *Kiganda* e seus instrumentos. A utilização de sul *ponticello* (perto da ponte) nos dois violinos e a viola evoca o mundo sônico do *Endingidi* (violino de uma corda). Para o som dos zunidores, o violonista em mm.177 a 183 toca maracás. Ao mesmo tempo, a viola duplica o papel do *Nankasa* sempre que executa efeitos *pizzicato* (mm.41-43, 48-51, e 187-193). Os mundos sonoros *Embuutu* e *Emuunyi* são simulados ritmicamente nas linhas de *pizzicato* do violoncelo, o que dobra os dois papéis. O G na primeira e segunda batidas de mm.1-170 e 172-240, e o C na primeira e segunda batidas de mm.134-169, representam o *Empuunyi*. Além disso, toda a linha de violoncelos *pizzicato* serve como simulações de tambor *Embuutu*. Para o som percussivo do Engalabi, as três cordas batem suavemente nos corpos de seus instrumentos como visto em mm.164-170 no primeiro violino, mm.17-33, 40-43, 48-71, 161-163, e 183-205 no segundo violino, e mm.125-133 e 222-240 na viola (LWUANGA, 2012, p.28).

Mais do que uma imitação estrita de uma música tradicional, como se fosse uma transcrição, a escrita de Tamusuza emula a interação entre os instrumentos, o comportamento e a função de cada um na performance de música *Kinganda* (dos tambores da música do *baaksimba*, no caso). Podemos dizer que se esses músicos ocidentais tivessem também a formação *Kiganda*, poderiam tocar de maneira mais livre e improvisada, como ocorre na música tradicional Baganda, ou vice-versa. É como se o compositor transcrevesse um “improviso”, uma possibilidade de execução dentre as variações possíveis numa performance real com instrumentos *Kiganda*.

Okwanjula Kw'Endere

Introdução para flauta solo de uma obra maior intitulada *Ekivvulu Ky' Endere* (“festividade africana para flauta”) para flauta, viola, harpa, marimba e maracas. Essa introdução tem sido tocada como uma peça independente. A peça completa foi estreada em 1996 na Northwestern University pelos músicos Amanda Baker (flauta), Robert Fisher (viola),

⁴⁰ o conjunto de tambores, o Embuutu é o tambor principal e é tocado com duas mãos. Seus ritmos são muito repetitivos e cíclicos por natureza, recorrentes na maioria das vezes com modificações sutis, como o jogador pode considerar necessário. O Empuunyi proporciona uma batida constante a cada primeira e segunda contagem, na qual os outros instrumentos baseiam seu ritmo e seus motivos. O Nankasa é o mais alto entoado e é usado como um tambor de sinal para variações rítmicas no conjunto instrumental. Além disso, o Nankasa coloria o som do conjunto com ostinato rítmico sincopado. O Engalabi é o próximo mais baixo em tom ao Nankasa e, assim como o Ensaasai, é usado para empregar efeitos rítmicos decorativos aos quais os dançarinos, se disponíveis, reagem. (LWUANGA, 2012, p.28).

Kari Gardner (harpa), Rob Gehrke (maracas), David O’Falon, e Cameron Britt (marimba), e Christopher Woodruff (regente).

A peça remete a uma trupe de músicos africanos e faz uso da simulação de instrumentos Baganda por parte dos instrumentos ocidentais, do ponto de vista das técnicas empregadas e da sonoridade, com o uso de técnicas estendidas e da “preparação” (o compositor utiliza frequentemente esse recurso de instrumentação) de instrumentos como a marimba e a harpa. Os instrumentos são preparados para simular sonoridades dos instrumentos *Kiganda*. O compositor atribui esse uso não convencional do instrumento à influência de compositores ocidentais como Charles Ives na sua *Three Quarter Tone pieces*, Jonh Cage e o seu piano preparado que simula sonoridades da música Gamelã, Luciano Berio e suas *Sequenzas* que exploram sonoridades não convencionais no instrumento (ONOVWEROSUOKE, 2007, p. 19-20).

Na *Okwanjula Kw’Endere* (“introdução na flauta”) para flauta solo, a flauta transversal ocidental simula as técnicas e sonoridades da flauta *Endere*, para isso o compositor emprega uma serie de técnicas e escritas estendidas, o que inclui o uso de microtons, golpes de chave, sons aéreos (*air note*), golpes de língua (*flutter tonguing/frullato*), tocar e cantar ao mesmo tempo, portamentos microtonais (*pitch bending*). O compositor deixa claro a inspiração na tradição musical *kiganda* em sua nota de concerto:

A música deve ser tocada com um pulso métrico muito constante contra as mudanças contínuas da métrica. O movimento de flauta solo introduz os poli metros que vêm nas últimas seções do trabalho da câmara. As mudanças microtônicas de um determinado tom são características de alguns cantores tradicionais amadores que se juntam ao canto comunitário, mas de vez em quando saem desafinados. Os aumentos microtônicos no final das frases são influências da música vocal, onde geralmente há um aumento inflexivo no tom final ou pouco antes. A maioria da música instrumental Kiganda é derivada vocalmente. Algumas seções têm frases com microtons, enquanto outras são claramente pentatônicas e diatônicas; este é um elemento da música tradicional Kiganda onde os instrumentos sem grampos dobráveis (tais como xilofone, lira, harpa, etc.) se combinam com aqueles cujas alturas podem ser dobradas (tais como a voz, a flauta e o violino de tubo)⁴¹ (TAMUSUZA, 1996, notas de concerto).

⁴¹ The music should be played with a very steady metric pulse against the continuously changing metric shifts. The solo flute movement introduces the poly-metres that come in the later sections of the chamber work. The microtonic changes of a given pitch are characteristic of some amateur traditional singers who join in the communal singing, but now and then go out of tune. The microtonal risings at the end of phrases are influences of the vocal music where there is usually an inflectional rise on the final pitch or just before. Most Kiganda instrumental music is vocally derived. A number of sections have phrases with microtones whereas others are clearly pentatonic and diatonic; this is an element of Kiganda traditional music where instruments without bendable pitches (such as xylophone, lyre, harp, etc.) combine with those whose pitches can be bent (such as the voice, flute and the tube-fiddle).

A tradição musical Kiganda tem origens na corte real Uganda, os reis (*Kabakas*) eram os patronos da vida musical, e quanto mais ativa maior prestígio dava ao rei. Quanto maior a vitalidade da vida musical e o número de grupos e instrumentistas mantidos pelo rei mais poder esse rei possuía. A banda de flautas era uma tradição da realeza e eram compostas por seis flautas *endere* de diferentes tamanhos, a flauta *endere* possui quatro orifícios e permite a execução de uma escala pentatônica em pouco mais de duas oitavas. Cada tamanho de flauta permite diferentes registros (COOKE, 1996, p. 439).

Transcrição 4 - *Ssematimba ne Kikwabanga*

The image displays a musical score for 'Ssematimba ne Kikwabanga', consisting of two cycles of four flutes. Each cycle is represented by four staves, numbered 1 to 4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (marked with '+'). The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The first cycle is labeled 'Cycle 3' and the second cycle is labeled 'Cycle 4'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (marked with '+'). The score is written in a staff with a treble clef and a key signature of one flat. The first cycle is labeled 'Cycle 3' and the second cycle is labeled 'Cycle 4'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments (marked with '+').

Fonte: COOKE, 1996.

As transcrições acima são de Jonh Cooke de dois ciclos da *Ssematimba ne Kikwabanga* tocados por um grupo de flautistas, e mostram as características das melodias do *endere*, marcadas pela agilidade, uso de ornamentos, antecipações, trillos, sons percussivos e microtons (assinalados pelo signo de adição acima da nota). Essas características são transportadas por Tamusuza na sua escrita para flauta transversal. Do ponto de vista da organização das alturas é possível falar que a música do compositor se organiza através de regiões tonais, ou referencias tonais em que predomina o uso das pentatônicas e uma logica modal, não segue a lógica de

organização tonal, no sentido de uma funcionalidade harmônica. Trata-se muito mais de uma espécie de polifonia polirítmica tocada longamente sob uma região tonal.

Partitura 14 - Ssematimba ne Kikwabanga

Fonte: TAMUSUZA, 1996

O exemplo acima da peça de Tamusuza (comp. 363-382) dá uma ideia dos transportes de sonoridades e técnicas o compositor utiliza tais como os ornamentos típicos da música de *endere* as passagens ágeis, mudanças bruscas de registro, a natureza “repetitiva” dos temas e gestos.

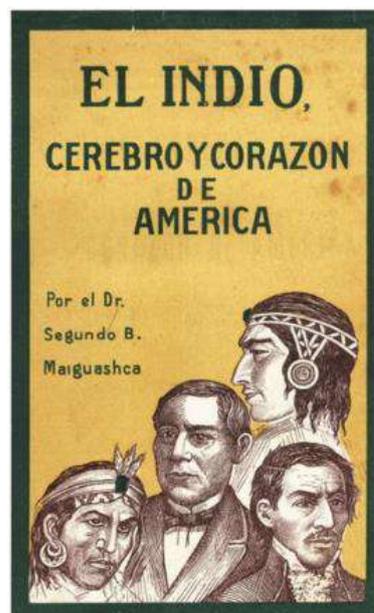
2.3 Mesias Maiguashca e o nativo experimental

*Lo Latinoamericano, existe? Sin la menor duda. Que es? No lo sé.*⁴²

Mesias Maiguashca nasceu em Quito, Equador, no bairro de San Diego, em 1938. Filho de Segundo B. Maiguashca Aimacaña, indígena de La Magdalena, uma aldeia nas montanhas da província de Bolívar, sua mãe (mestiça) nasceu na comunidade Cevallos na província de Tungurahua. Seus pais migraram para a cidade de Quito, onde se estabeleceram. De origem humilde, enfrentaram a dura realidade da migração e do processo de integração à sociedade equatoriana. Seu pai logo percebeu que o único caminho viável para realizar essa adaptação e ascender socioeconomicamente era através da educação.

Seu pai, Segundo Maiguashca Aimacaña, se formou em direito e seu trabalho de conclusão de curso dá origem a publicação *El Indio, Cerebro y Corazón de América* (1949) em que aborda a problemática da integração do indígena na cultura nacional equatoriana. Graças ao empenho de seus pais, Mesias e seus irmãos puderam estudar, com bolsas, em escolas da elite equatoriana. De acordo com Mesias (1995) “pertencer a uma classe social baixa e ao mesmo tempo ter acesso a uma educação de elite criaram fricções sociais que seguramente contribuíram com minha decisão de deixar o país em busca de outros mundos”.

Figura 2- Capa livro de Segundo Maiguashca



Fonte: Biblioteca de la Cancillería

⁴² MAIGUASCHA, abril de 2009.

Sua formação musical se divide entre a música indígena das “chicherías”⁴³ e a música clássica europeia ensinada no Conservatório de Quito, onde tomava aulas de piano com a professora Françoise Lambert, e em aulas particulares com o maestro e compositor Ángel Honório Gimenez. Sua dupla formação gerou em si o que denominou de “esquizofrenia cultural”, o paradoxo de “estar enraizado em duas tradições musicais (andina e europeia), estar montado em dois cavalos” (MAIGUASHCA, 2015, p. 117-118). Ainda em Quito atuou como pianista correpetidor acompanhando cantores e instrumentistas, e foi durante os primeiros anos de formação que compôs sua primeira peça, uma sonatina aos moldes de Ravel.

Em 1958 recebe uma carta da Comissão Fulbright concedendo-lhe uma bolsa de estudos na Escola Eastman em Rochester, Nova Iorque, onde estudou até 1962. Ali travou contato mais direto com a música do início século XX de Hindemith, Bartók e Stravinsky, assistindo a aulas de composição com Henry Cowell em um curso de verão. Em 1963 foi bolsista do CLAEM (Centro Latino-Americano de Altos Estudos Musicais) em Buenos Aires, local que ficou até 1965 e obteve instruções com professores como Riccardo Malipiero, Luigi Dallapiccola, Olivier Messiaen e Alberto Ginastera. Nesse período o compositor passou a conhecer e conviver com outros jovens compositores do continente, fato que o desperta para sua identidade cultural latino-americana.

É durante sua estadia em Buenos Aires que Maiguashca conhece e se dedica ao estudo musical da chamada “segunda escola de Viena” e da vanguarda europeia da época, compositores como Xenakis, Luigi Nono, Stockhausen, Boulez, entre outros. É ali também que o compositor tem o primeiro contato com a música eletroacústica, em que viria se aprofundar em seus estudos posteriores na Alemanha.

Em 1966 recebe uma bolsa DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) para estudar na Alemanha, trabalhou como assistente técnico administrativo no estúdio de música eletrônica dirigido por Karlheinz Stockhausen, em Colônia, local onde aprendeu de forma autodidata as técnicas de música eletroacústica.

El ambiente musical de Alemania y particularmente el de Colonia fue en el decenio del 65 al 75 particularmente efervescente. Fluxus y Neue Musik (Música Nueva) fueron los paradigmas que dominaron esa época. Junto con compañeros de generación (Peter Eötvös, Joachim Krist y Gaby Schumacher) formamos hacia 1972 un colectivo de artistas domiciliado en Oeldorf, una aldea a unos 20 kilómetros de Colonia. Residíamos en una granja grande que disponía de un granero que lo adecuamos como sala de concierto. Construimos nuestro propio estudio de música electrónica y nos

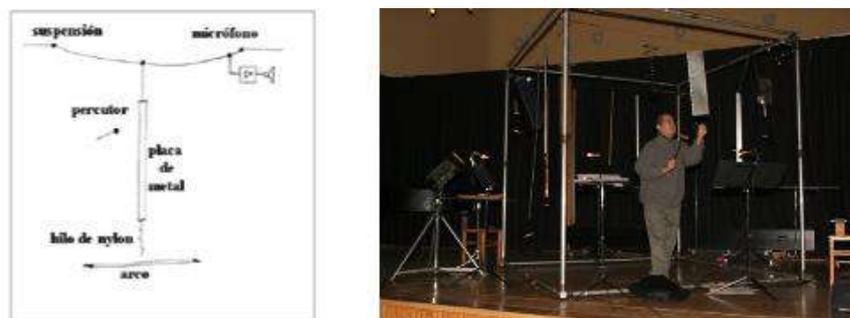
⁴³ Chichería é onde se vende chincha uma bebida fermentada à base de milho produzida pelos povos indígenas da Cordilheira dos Andes

rodeamos de músicos especializados en la práctica de la música contemporánea. Pudimos hacer realidad un sueño: el de un colectivo artístico autosuficiente. podíamos componer, realizar música electrónica, hacer (por razones de clima, solamente en el verano) conciertos hasta octofónicos en nuestro granero-auditorio, realizar giras. Todo esto completamente en autogestión, sin dependencia alguna de instituciones. (Nunca desde entonces he podido duplicar esa utopía del artista autónomo, sin dependencia de instituciones.) He documentado este hermoso período de mi vida en mi composición Oeldorf 8 (MAIGUASHCA, 2013, p. 8).

Durante a década de 1980 Maiguashca trabalhou no IRCAM (*Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique*) em Paris, onde se atualizou nos processos e técnicas digitais, uma evolução dos mecanismos analógicos de produção de música eletroacústica. As instalações e estruturas do IRCAM eram o que havia de mais moderno e avançado à época, ali pode compor obras como *FMelodies* e *Sacateca's Dance*. “Que Lujo el tener como vecinos a Peppino di Giugno (el inventor de la Máquina 4x) y a Miller Puckette (inventor del programa que ahora se llama Max-Msp).” (MAIGUASHCA, 2013, p. 10).

Nos anos de 1990, trabalhou no ZKM (*Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe*) onde explorou as multimodalidades e a arte multimídia, são dessa época as peças *Reading Castañeda* (1993) e *Die Feinde* (1997). Foi nesse período que começou a desenvolver seus experimentos com o que denominou por “objetos sonoros”, construções em que objetos são pendurados por meio de linha e molas em um cubo com hastes de metal que são microfônicas, o som captado é amplificado e pode sofrer alterações eletrônicas.

Figura 3- Mapa e Estrutura obra Maiguashca



Fonte: MAIGUASHCA, 2008.

O compositor foi professor de música eletroacústica e Diretor do Estúdio de música eletrônica na Musikhochschule de Freiburg, local em que lecionou de 1990 até 2004.

Me jubilé de mi trabajo pedagógico en la Hochschule de Freiburg en el 2004. Desde entonces he dedicado toda mi energía al trabajo musical. Mucha de esa energía se ha

dirigido a tratar de reintegrarme en la vida musical del país. La creación de RedCe (Red de Compositores Ecuatorianos) fue curiosa. Cito de su página web: “El 20 de diciembre del 2007 el Ensamble SurPlus de Freiburg, Alemania, realizó un concierto en esa ciudad con obras de compositores ecuatorianos, concierto dirigido por el excelente músico y amigo, James Avery, fallecido el año pasado. En cierta manera el trabajo organizativo previo al concierto, hecho a través de Internet, fue el punto de partida de las actividades del grupo RedCe, red (virtual) de compositores ecuatorianos. El grupo fundador consistió de Juan Campoverde, Milton Estévez (residentes en Estados Unidos), Eduardo Flores Abad, Mesias Maiguashca (en Alemania), Arturo Rodas (en Inglaterra) y Luis Enríquez (en Ecuador). Prácticamente todos los compositores fundadores del grupo nos hemos educado en el exterior, vivimos y practicamos nuestra profesión fuera del Ecuador.” El grupo RedCe ha crecido considerablemente desde entonces e integra ahora a varios compositores que viven y trabajan en el País. Ciertamente que RedCe comenzó fuera de él, pero su aspiración es que el compositor joven ecuatoriano se adueñe de esa iniciativa y que lo convierta en un factor para la realización de sus necesidades artísticas. (MAIGUASHCA, 2013, p. 18-19)

A vida e a formação sociocultural de Mesias Maiguashca são marcadas por um agitado itinerário desde sua saída do Equador ainda na juventude. O compositor passou a maior parte de sua vida na Alemanha, onde se estabeleceu e constituiu família, entretanto, sua herança latino-americana permaneceu como uma força (ainda que um tanto adormecida) que, de uma maneira ou de outra, sempre lhe acompanhava. Compositor prolífico sua produção passou por diferentes estilos, desde um viés mais nacionalista nas primeiras obras (que é retomado tardiamente), até os experimentos eletroacústicos e com objetos sonoros, passando pela composição multimeios e uma breve incursão pela música algorítmica.

Una tendencia muy clara en mi trabajo hacia fin de siglo, es que el tema “nacional” comienza progresivamente a infiltrarse cada vez con mayor frecuencia, como se puede observar en obras como *El Oro* (1992) y *Holz arbeit II*, (2005). Toma contornos claros en *El BOLETIN Y ELEGÍA DE LAS MITAS*, cantata escénica sobre textos de César Dávila Andrade, probablemente la obra más amplia y ambiciosa que he escrito. Fue concebida en Buenos Aires como consecuencia de la lectura del poema homónimo de César Dávila Andrade y de la relectura del libro de mi padre *El Indio cerebro y corazón de América*, hacia 1963. He necesitado mucho tiempo para poder madurar este proyecto. Lo cierto es que, solamente después de unos cuarenta años de retomarlo y dejarlo, pude terminarlo hacia 2006 y estrenarlo en Octubre del 2007, en el Teatro Sucre. (MAIGUASHCA, 2013, p. 15)

Assim como o compositor de Uganda Justinian Tamusuza, a formação cultural de Maiguashca foi marcada pela cisão de dois mundos, pelo compartilhamento de duas tradições, entretanto, a forma como cada um dos compositores imprime essa “dualidade” em suas músicas se dão de maneiras bastante distintas. Maiguashca não foi exatamente um pesquisador da música folclórica ou da música indígena no Equador, também não aprendeu a tocar os instrumentos andinos desde a tenra idade (como Tamusuza fez com os instrumentos *Kinganda*), mas conviveu intensamente com a cultura indígena no seio familiar até sua adolescência.

Diferentemente de Tamusuza, Maiguashca passou a maior parte de sua vida trabalhando na Europa, embora atualmente esteja mais voltado para seu país de origem, seja lecionando ou contribuindo com a vida musical com iniciativas como a RedCe.

Embora tenha vivido distante do Equador desde a juventude, o compositor sempre carregou consigo a memória de suas tradições familiares, fato que transborda em várias de suas obras como *Ayayayayaya* (1971), peça eletrônica-concreta em que o compositor sobrepõe uma camada de sons processados eletronicamente com paisagens sonoras do equador, sons urbanos, conversas, música indígena e radiofônica, sons de festas tradicionais e familiares, tudo captado por ele em viagem ao equador em 1969.

Desde mi llegada a Europa me interesó la utilización de técnicas electroacústicas em la composición. Tuve la suerte de participar por varios años como asistente em el Estudio de Música Electrónica de la Radio de Colonia. Mencioné ya arriba mis frustraciones em mis primeros intentos de composición em los Estados Unidos, sobre todo sobre por la dicotomía entre material musical y mi ‘interioridad’. Fue para mi em descubrimiento importante al llegar a Europa el encontrar que era posible utilizar grabaciones sonoras y transformarlas de diversas maneras. Empecé inmediatamente a trabajar em estas técnicas utilizando documentos sonoros relativos a mi vida. Así pude comenzar a hablar ‘em primera persona’ por así decir, pude escribir ‘música autobiográfica’ (Hör-zu, Ayayayayay, Oeldorf 8). (MAIGUASHCA, 1995, não paginado)

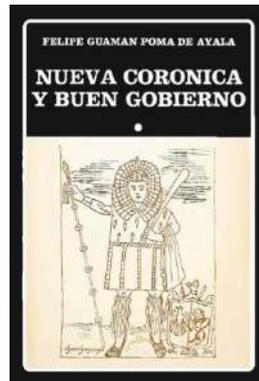
A peça citada inaugura uma percepção e uma consciência artística que permeia a obra do compositor, os sons “concretos”, gravados eletronicamente, permitiram que ele explorasse um gênero incomum na música, mas muito usual na pintura, o autorretrato. Em *Ayayayayay* o compositor explora por meio das gravações os sons que povoaram sua memória desde a infância, a música do bairro, das chicherías, o som dos animais, o grunhido dos leitões sendo abatidos para a festa de família. Essa evocação de sons íntimos e familiares por meio de gravações é uma tônica em sua produção. O compositor denomina essa postura de criações em “primeira pessoa”, verdadeiros “diários musicais” (MAIGUASHCA, 2008, p. 2).

Passo agora a realizar comentários analíticos sobre obras específicas, salientando motes, temas e procedimentos composicionais que caracterizam a (etno)musicologia criativa de Maiguashca. Marcada pela politização das peças seja por meio da escolha dos materiais sonoros, pela temática “extra” musical das obras, pela utilização de instrumentos andinos, entre outras características.

El Oro (1992)

El Oro, composta em 1992, aborda o processo de colonização sob a perspectiva do indígena. A peça pertence ao ciclo denominado Reading Castañeda (1983-1993). A música é composta para flauta, violoncelo e fita magnética. O compositor faz uso de quatro textos, o primeiro é uma “oração” para fertilidade, em *Kichwa*, direcionado a *Wiracocha*, deus Inca. Os outros trechos são fragmentos selecionados dos escritos de Felipe Guamán Poma de Ayala (1526), indígena peruano que narrou suas memórias e relatou os horrores da invasão espanhola no Peru. Os relatos destacam a violência e a ganância do colonizador espanhol por “oro y plata” e estão disponíveis na publicação *Nueva Cronica y Buen Gobierno*.

Figura 4- Livro Nueva Cronica y Buen Gobierno



Fonte: archive.org

Os textos selecionados pelo compositor em sua peça são interpretados por um narrador, a voz é gravada juntamente com um instrumento indígena, o *rondador*, utilizado na peça como uma espécie de ressonador da voz do narrador. A voz gravada e manipulada dá origem ao *tape* que é utilizado na performance ao vivo, em que os músicos interagem com os sons gravados. Segue os trechos do livro de Guamán utilizado por Manguashca:

"...Estaban como un hombre desesperado, tonto, loco. Perdido el juicio con la codicia de oro y plata. A veces no comía, con el pensamiento de oro y plata. A veces tenía gran fiesta, pareciendo que todo era oro y plata."

"...Lo encerró pidiéndole oro y plata. Le echó fuego y le quemó. Así mismo mató a los dichos incas y a todos los señores grandes con varios tormentos, pidiéndoles oro y plata...."

"...Aún hasta ahora dura aquel deseo de oro y plata. Y se matan los españoles y desuellan a los pobres de los indios. Y por el oro y la plata quedan ya despoblados para deste reino, los pueblos de los indios, por oro y plata."

O compositor faz uso dos multifônicos na flauta, novamente aqui, como em *Tamusuza* e em *Piedade*, a técnica expandida do instrumento ocidental procura simular a sonoridade dos instrumentos tradicionais, no caso desta peça os aerofones andinos. Entretanto, diferentemente de *Tamusuza*, essa simulação na música de *Maiguashca* é menos literal, apenas remete a sonoridade, não se dá nos níveis estrutural ou formal. Ao contrário da música de *Tamusuza*, em que os instrumentos ocidentais são levados a se comportarem como os instrumentos da música tradicional (quase como uma transcrição da música *Kinganda* para instrumentos ocidentais), em *Maiguashca* os instrumentos tradicionais andinos são utilizados para construção de sonoridades próximas da música experimental e das vanguardas europeias. Não é o caso de *El Oro*, que faz uso apenas de instrumentos ocidentais e somente na gravação (no tape) é que se ouve o *rondador*, instrumento indígena, ainda assim tocado de maneira não convencional, distinta da forma em que é tocado nas tradições andinas.

Partitura 15 - El Oro

The image shows a musical score for 'El Oro' with four staves. The top staff is for Flute (Fl.), the second for Violin (Vlc.), the third for Soprano (Spr.), and the bottom for Trombone (Tb.). The Flute part has fingerings like 1 2 3 4 / 3 4 5 4 and dynamic markings like *f* and *sf*. The Violin part has a box with the instruction 'kraftig flüsternd, secco (ohne Rondador)'. The Soprano part has the lyrics: 'Wi-ra-qu-cha A-qu-lam-shaj Fi-zi Wi-ra-qu-cha Wal-pay wa-nuy-pa'. The Trombone part is marked 'sempre'.

Fonte: MAIGUASHCA, 1992

No exemplo acima, trecho inicial da peça (por volta dos 00:23s) é possível observar a ênfase na palavra *wiracocha* (deus Inca da fertilidade), sussurrada pelo narrador e ressonada pelo *rondador*. A voz gravada interage com a sonoridade ruidosa da flauta, que executa notas com bastante ar (*air notes*) com pouca percepção de frequência seguido do uso de *pitch bending*, assim como o cello que produz um som bastante ruidoso com o uso do sul *ponticello*. As sonoridades em *piano* constroem uma atmosfera de mistério, um tanto sombria que abre a peça. Essa atmosfera misteriosa e mais silenciosa (com a qualidade “aérea”) de sons sussurrados

permanece no decorrer de toda a música, que alterna momentos de maior e menor densidade, o texto em *Kichwa* é dito sempre tendo o *rondador* como ressonador, o narrador sopra as palavras dentro dos tubos do instrumento, o texto em espanhol é utilizado em montagens dinâmicas com usos de sobreposições e espirais/cânones sonoros, os textos são ditos sempre de forma sussurrada, como se houvesse um filtro (*band pass*) retendo as frequências.

Figura 5- Rondador



Fonte: Wikipedia

Na figura abaixo a peça passa por um decréscimo na densidade as vozes em espanhol desaparecem e a voz em Kechwa passa a interagir—de maneira mais equilibrada e com menor densidade com os instrumentos acústicos.

Partitura 16 - El Oro

Fonte: MAIGUASHCA,1992

No trecho abaixo é possível notar uma melodia de três notas, os harmônicos do cello junto aos multifônicos da flauta remetem a sonoridade das flautas andinas com seus parciais superagudos.

Boletín y elegia de las mitas (2006-2007)

Cantata cênica sobre poema homônimo do escritor, poeta e ensaísta equatoriano César Dávila Andrade (1918-1967). A peça foi composta para a OIA (Orquestra de Instrumentos Andinos), quatro flautas, quatro clarinetas, três coros, objetos sonoros de madeira (construído pelo compositor e seu filho), uma gravação (bastante deteriorada) da voz de César Dávila lendo o poema de sua autoria, e eletrônica. O poema está escrito em espanhol, entretanto Maiguashca sobrepõe ao texto em espanhol uma tradução para *Kichwa* feita por Ariuma Kowi. Sobre a motivação para escrever a obra, Maiguashca comenta:

El deseo de hacer una obra sobre el texto del *Boletín* data de los años 63-64, durante mi permanencia en Buenos Aires. Conocí a César Dávila hacia los años 50 em las correrías “artísticas” iniciadas por mi eterno amigo Augusto Mosquera en Quito. Yo, adolescente, él, César, ya “embotellado” em su luta com la poesia y el alcohol. La primeira la ganó, la segunda la perdió. Durante la mencionada estadía em Buenos Aires tuve también el primer contacto consciente com la obra *El indio, cerebro y corazón de América*, de mi padre, índio de las montañas da la provincia de Bolívar. Las encuentre muy afines, a pesar de las evidentes diferencias de tema y lenguaje. Ambas obras constituyen el génesis de la obra que acabo de terminar. Me autocito: “Me he dado cuenta, relativamente tarde, de que mi origen indio há sido importante em mi vida”. Esas dos obras me han ayudado substancialmente em este proceso (MAIGUASHCA, 2007, p. 3).

Nessa peça se faz notar, mais uma vez, o caráter autobiográfico que move o compositor e seu conflito interno acerca de sua herança indígena e o fato de ter se desterritorializado tão cedo e vivido uma outra realidade em outro continente. Aqui como em Tamusuzá, e ainda mais, a imigração abre uma fenda, promove uma verdadeira cisão na consciência do compositor, e essa experiência de interculturalidade é decisiva na obra dos dois compositores.

A peça possui além da parte sonora acústica e eletroacústica uma parte visual, fotografias são projetadas durante a performance, 300 imagens (selecionadas entre mais de 2.000) feitas pelo próprio compositor em peregrinação pelos Andes. Fotos de pessoas, indígenas, mestiços: em festas, praças, mercados, procissões, reuniões políticas, celebrações, entre outras ocasiões (MAIGUASHCA, 2007, p. 5).

Um registro de grande empenho, comparável a uma etnografia visual (autoetnografia? etnografia interna?), assim como fez com os registros sonoros utilizados *Ayayayayay* (1971). O nome - etnografia, autoetnografia, etnografia interna - importa menos, o fato é que a obra é movida por reflexões e experiências acerca de sua cultura e seu povo, ainda que na forma de um reencontro, um empreendimento comparável à experiência etnográfica, cujo registros geraram não uma monografia, mas composições musicais e multimodais (no caso de *Boletín y*

elegia de las mitas, entre outras). Apoiado na concepção de Akin Euba, certamente, tratar-se-á de uma (etno)musicologia criativa.

Gostaria de destacar a participação da Orquestra de Instrumentos Andinos (OIA) com quem Maiguashca têm colaborado nessa e em outras produções: *La canción de la tierra* (2011-2012); *Vieja com feedback* (2014); *Canción de la Tierra* (2017-2019). A orquestra foi fundada 1990, em Quito, sob a batuta de Alcaidia de Rodrigo Paz, na sua inauguração contava com 80 músicos. Atualmente encontra-se sob a administração da Fundação Teatro Nacional Sucre e pertence ao município do Distrito metropolitano de Quito. O grupo utiliza os instrumentos tradicionais andinos em forma de Grande Orquestra, e hoje em dia conta com cerca de 38 instrumentistas que são divididos em naipes de cordas, sopros e percussão.

O grupo dedica-se a diferentes repertórios que vão da música tradicional andina, à música contemporânea de Maiguashca, passando pela música popular do mundo e a música de arte europeia e latino-americana: Bach, Mozart, Villa-Lobos, Gabriela Lena, Diego Luzuriaga, entre outros. A orquestra já se apresentou no Equador e em países como Brasil, México, Peru, Colômbia, Alemanha, Rússia, Costa Rica e Chile.

Figura 6 - Instrumentos Andinos



Fonte: culturaypatrimonio.gob.ec

Outra iniciativa similar à OIA, com quem Maiguashca colaborou, é a Orquestra Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN), de La Paz, na Bolívia. Essa colaboração deu origem à peça *Chulyadas-tarkyadas-sikuryadas* (2011), o nome da peça remete aos instrumentos musicais andinos que compõe a orquestra, *Siku*, *quena*, *tarka* (na nomenclatura Aymara, segundo a organologia nativa). Instrumentos de sopro ligados à tradição andina pré-colombiana. Na música Aymara o par de flautas *siku* denominada *arca* e *ira* funcionam de maneira semelhante a alguns aerofones ameríndios brasileiros, como a *watana* dos Wauja, ou os trompetes Kamaiurá, a dupla de flautas compõe uma unidade e são tocadas no chamado “estilo hoqueto” ou estilo alternado, com os instrumentos alternando-se para realizar uma só melodia.

A ideia do que chamamos de música, para a cultura aymara/quechua, implica, *sine qua non*, um fazer comunitário. Arca-ira são dois pares de sikus, que se traduzem como o que segue e o que guia, respectivamente, e nos falam de um par recíproco, segundo o conceito de *ayni*. São complementares e, entre si, constroem uma melodia que sozinhos não poderiam soar. A música é então, eminentemente, social; seus instrumentos refletem essa ideia e a ideia é refletida, por sua vez, nesse princípio organológico. Não se pode conceber a música a partir da individualidade. Para fazer música, uma precisa do outro (LOZA, 2016, p. 1).

Existe uma grande variedade de flautas *siku*. A palavra *Arca* provém do verbo *arcaña* que, em aymara, significa “seguir”, *Ira* advém do verbo *iraña*, e seu sentido é “guiar” (PRUDENCIO, 2015, p. 2). Fato que remete a flauta mestre e a aprendiz da música Ye’ Pã-masa da Amazônia ocidental. As *tarka* são outro conjunto de flautas, chamadas flautas de bico (como as flautas barrocas), enquanto as *siku* são flautas de tubos tocadas diretamente no orifício do bambu, as *siku* também são conhecidas por *Zampoña* ou flauta Pã. A música de Maiguashca faz proveito das potencialidades acústicas destes instrumentos e explora as sonoridades ricas em parciais e a afinação não temperada para compor complexos espectros sonoros que funcionam quase como sínteses aditivas da música eletroacústica, além de explorar o estilo alternado das *Sikuryadas*. O resultado é uma música que remete a tradição andina, mas ao mesmo tempo endereça aos experimentos eletroacústicos e sua lógica aplicadas a instrumentação:

várias das características acústicas do grupo me remeteram às questões com as quais eu tive contato principalmente na música eletrônica: o intenso desejo de abandonar o sistema temperado de doze tons, o fascínio por eventos acústicos tais como batimentos de enorme complexidade e sons diferenciais etc. Foi um “horror-paraíso” escutar, numa pequena sala de ensaio, uma dúzia de instrumentos agudos tocando quase unísono em fortíssimo! Que dor de dente e que epifania da alma! Mas acima de tudo,

foi um prazer redescobrir o conceito de mistura para lidar com as diferentes tropas (MAIGUASHCA, entrevista junho de 2015, p. 118-119).

A OEIN é uma iniciativa singular e um ensemble instrumental com características únicas, fundada em 1980 pelo maestro e compositor boliviano Cergio Prudencio era composta, na época de sua fundação, por 49 músicos que executavam instrumentos autóctones das culturas tradicionais andinas: tarkas, sikus, mohoceños, pinquillos, quena-quena e percussão (MARTÍN, 2019, p. 15) A orquestra surge com o intuito de produzir uma “música nova” a partir de um conjunto de instrumentos tradicionais pré-hispânicos, uma música que tivesse suas bases nas culturas musicais Kechwa/Aymara, mas que explorasse um linguagem musical vanguardista e revolucionária. Suas gênesis é um projeto criado em 1979 nas oficinas de música do Departamento de Proyección Cultural de la División de Extensión Universitaria de la Universidad Mayor de San Andrés.

La incidencia principal del proyecto radica en la creatividad que puede suscitar el material básico (instrumentos, tradiciones de práctica musical, etc.) en los diversos parámetros de la gran estructura de la música (timbre, forma, registro, relaciones armónicas, etc.) [...] De este criterio surgirá una forma musical nueva, una concepción tímbrica nueva, tanto como un nuevo concepto armónico y contrapuntístico y un nuevo concepto instrumental-orquestal. [...] se ha tomado a los instrumentos musicales nativos como el factor principal a partir del cual se pretende construir un fenómeno acústico nuevo. Son estos instrumentos los que verdaderamente están defendiendo el carácter y la personalidad propios del proyecto; son ellos la materia de estudio que nos lleva a desarrollar un campo de investigaciones acústicas y técnicas para su conocimiento y utilización experimental. [...] Pero es importante tener en cuenta que los instrumentos nativos no son un hecho aislado. Cuando los tomamos como sustento de un interés artístico intelectualizado, debemos considerar necesariamente a todo el contexto cultural que implícita y explícitamente ellos reflejan” (PRUDENCIO, 2010, p. 25).

O projeto da OEIN une investigação científica, pesquisa etnomusicológica, análise musicológica e criação musical. Um estudo profundo sobre os instrumentos andinos, seu comportamento acústico, seus modos e técnicas de execução, sua lutheria, e contexto socioantropológico de sua música. A orquestra é um projeto artístico-cultural e pedagógico que, para além do ensemble principal, conta com diversos grupos (juniores, infantis etc.) e um sistema de ensino aprendido que permitiu a perpetuação e a renovação da iniciativa e de seus diferentes grupos. Hoje em dia seguem atuantes e se apresentam em concertos na Bolívia e em outros países como Brasil, Alemanha, Suíça, entre outros.

Para Prudencio (2010), a música composta para OEIN “não se trata de aplicar técnicas europeias de composição aos instrumentos nativos; mas de encontrar na concepção indígena da própria música elementos de mudança e transformação, a fim de estabelecer uma continuidade

histórica” (PRUDENCIO, 2010, p. 36). Essa ideia de Prudencio vai ao encontro do pensamento de Akin Euba (2014) sobre o fato da (etno)musicologia criativa se constituir enquanto elo de continuidade das tradições indígenas frente aos novos modos de produção pós-coloniais.

Esse capítulo se dedicou a apresentar e tecer comentários analíticos sobre a produção de três compositores: Acácio Piedade, Justinian Tamusuza e Mesias Maiguashca, suas similaridades e diferenças. A seguir, quadro criado para apresentar uma síntese das características de cada compositor analisado nesse capítulo.

Tabela 4 – Características Compositores

| Características dos Compositores- Diferenças e Similaridades | | | |
|---|--|---------------------------|---|
| COMPOSITORES | METODOLOGIA | CONCEITO CHAVE | SÍNTESE DO TRABALHO |
| Acácio Piedade | Trabalho de Campo Técnicas estendidas inspiradas em instrumentos nativos como as flautas sagradas Wauja | Transculturalidade | Trabalha com as estruturas profundas da música indígena e cria composições transculturais |
| Justinian Tamusuza | Trabalho de Campo Técnicas estendidas inspiradas em instrumentos nativos como as flautas endere | Interculturalidade | Trabalha com as sonoridades de instrumentos tradicionais e cria composições para os instrumentos ocidentais |
| Mesias Maiguashca | Trabalho de Campo Técnicas estendidas inspiradas em instrumentos nativos como as flautas andinas | Interculturalidade | Trabalha com as sonoridades típicas das vanguardas europeias e cria composições para instrumentos nativos |

Fonte: Elaborada pelo autor (2021)

Este capítulo procurou aplicar a (etno)musicologia criativa enquanto categoria de análise musicológica por meio do estudo das trajetórias e das produções dos compositores Acácio Piedade, Justinian Tamusuza e Mesias Maiguashca. O levantamento das técnicas, estruturas, materiais aferidos no trabalho de campo e a interface com a composição musical realizada pelos diferentes compositores, servirá para guiar o esforço empreendido no próximo capítulo, no qual me dedico à minha própria produção em (etno)musicologia criativa. Observou-se aqui os diferentes tratamentos dos “materiais” culturais na composição musical, assim como a relação de cada criador com essas culturas, as tensões, aproximações e conflitos. Passo agora a prática da (etno)musicologia criativa, a partir de minha experiência de campo

junto aos indígenas no ATL (Acampamento Terra Livre) em Brasília, buscando aplicar a (etno)musicologia criativa enquanto *práxis* composicional/criativa. Uma zona de transformação entre a pesquisa em etnomusicológica e a composição musical.

3 COMPLEXO DE BERLIM

FIGURA 7 - Indígena em frente ao Congresso Nacional durante ATL 2017



Fonte: Sérgio Lima/Folhapress

A ninguém ocorreria jamais, chegar em Berlim, em 1945, quando Berlim era bombardeada com uma quantidade de aviões diariamente, estudar a forma da família alemã ou estudar a literatura alemã, porque é evidente que nada era observável ali, senão aquela desgraça. E, no caso dos índios, é como se estivessem sob o bombardeio de Berlim, sob um bombardeio tremendo de enfermidade, de violência, do diabo; enquanto o antropólogo fica ali, querendo ver o que é o índio puro, subsumindo daquilo uma realidade outra sem valor explicativo.

Darcy Ribeiro⁴⁴

Complexo de Berlim é um termo cunhado por Darcy Ribeiro para se referir à situação dos povos indígenas no Brasil: o antropólogo tece um paralelo entre a vida dos alemães sob os bombardeios em Berlim durante a Segunda Guerra Mundial e a condição de vida das comunidades ameríndias desde a colonização. Trata-se também de uma (auto)crítica ao trabalho do cientista social, em especial ao do antropólogo que, frequentemente, exclui de suas produções etnográficas a realidade material das comunidades indígenas, as cisões e

⁴⁴ Entrevista com Darcy Ribeiro. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 178, nov. 1997.

fragmentações promovidas por processos de colonização violentos que se perpetuam ainda hoje através da ação do estado, das agências do capitalismo neoliberal e do neocolonialismo.

A partir da provocação darcyniana e da minha experiência no Acampamento Terra Livre 2017, propus a criação de uma composição musical pensada enquanto (etno)musicologia criativa. Como viver algo tão intenso e registrar de forma sensível e criativa tal experiência impactante? O que eu poderia fazer, como músico, para contribuir para as formas de (r)existência que ali encontrei? O que poderia resultar, como música contemporânea, a experiência de um compositor numa luta pela vida? O que fazer com a bagagem humana de fatos que vi, senti, presenciei e fui cúmplice junto aos povos indígenas? Como traduzir isso na minha maneira de fazer música? Como estive tão descolado das dores indígenas e como posso buscar contribuir de forma crítica para um século XXI que valorize os saberes e fazeres indígenas? Não são perguntas com respostas rápidas, nem fáceis. Entrar no mestrado me fez pensar em começar outra pesquisa, sobre outra coisa, mas como abandonar tal experiência impactante que geraram questionamentos éticos e estéticos profundos em mim? A pandemia de COVID-19 veio a frustrar meus planos de novos trabalhos de campo, mas ao mesmo tempo, me deu a possibilidade de olhar para dentro, descolar-me de mim para o que eu já tinha registrado. Retomar o material da ATL impulsionou meu processo criativo para uma peça crítica e política.

A composição intitulada *Complexo de Berlim* procura denunciar o tratamento que vem sendo dado às populações indígenas pelo Estado brasileiro e propõe um debate acerca das questões éticas e estéticas levantadas na relação entre pesquisadores/as (etnógrafos/as e compositores/as), suas produções, e seus interlocutores em campo. Articula uma escrita musical para conjunto instrumental (piano, dois clarones, dois saxofones alto) com faixas de áudio contendo falas, cantos e discursos, associados à projeção de imagens fotográficas. Foi pensada tanto para performance ao vivo, quanto como um audiovisual convencional, com as partes instrumentais gravadas. A criação parte da experiência do compositor no ambiente político de articulação indígena criado em Brasília e se estrutura a partir da (etno)musicologia criativa.

Acredito que para nós, pesquisadores/as e compositores/as brasileiros/as, assim como para os indígenas em Brasília no ATL, a música pode ser uma forma de resistência cultural, instrumento de luta política e de transformação social. Enquanto criadores e pesquisadores da arte na academia podemos verter nossas criações e investigações em instrumentos de compreensão da realidade e uma forma de ação política. Mister desnaturalizar nossa produção artística e acessar outras janelas de diálogo na construção do saber artístico e científico. Porque se eventualmente estranhemos as epistemologias indígenas e o universo ontológico dos povos

ameríndios, tão pouco estamos completamente familiarizados e integrados no mundo ocidental, a não ser de maneira periférica, como “*índios de casaca*”.

3.1 Acampamento Terra Livre

O Acampamento Terra Livre (ATL) é um encontro organizado pela Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB)⁴⁵, que reúne em Brasília milhares de indígenas e suas lideranças para a realização de atos públicos, marchas, encontros com autoridades políticas, debates e atividades culturais. Suas ações são no sentido de alertar a sociedade e o poder público para a constante violação de seus direitos constitucionais, por parte, inclusive, dos poderes e agências do Estado.

O ATL promove encontros entre os povos indígenas e suas lideranças para reivindicar seu direito originário à terra (garantidos no texto constitucional de 1988) e denunciar o sucateamento e aparelhamento de órgãos como a Fundação Nacional do Índio (FUNAI). Durante a mobilização, que conta com a ampla cobertura dos órgãos de comunicação e da imprensa livre, apontam como o lobby ruralista ameaça a existência e permanência dos povos tradicionais em seus territórios e como fragiliza a situação indígena no país frente aos avanços dos interesses industriais, do agronegócio, das madeireiras e mineradoras. Interesses defendidos por agentes públicos que por meio de Projetos de Lei (PL) e Medidas Provisórias (MP) ameaçam permanentemente os direitos indígenas. Sobre os direitos dos indígenas Manuela Carneiro da Cunha (2018) afirma:

A questão do que fundamenta os direitos territoriais dos índios é essencial. Nos textos constitucionais de 1946 (art. 5), 1967 (art. 8º) e 1969 (art. 8º), estipulava-se que competia à União legislar sobre “a incorporação dos silvícolas à comunhão nacional”. Essa “incorporação”, cuja variante era a “integração”, era entendida pelos órgãos oficiais como “assimilação”. Ou seja, o intuito da política indigenista republicana e explicitamente, a partir de 1946, era a de destruição das tradições indígenas, tornando os índios cidadãos comuns (CARNEIRO, 2018, p. 440).

Embora esse entendimento “integralista” tenha sido revogado na Constituição Federal de 1988, no *caput* do artigo 235⁴⁶, o projeto assimilacionista ainda hoje encontra eco nas falas e ações de autoridades políticas que agem contra a Constituição, na defesa de interesses econômicos e comerciais privados e do capital agroindustrial. O ideal integralista é um projeto

⁴⁵ A Apib é composta pela Articulação dos Povos e Organizações Indígenas do Nordeste, Minas Gerais e Espírito Santo (Apoimne), pela Articulação dos Povos Indígenas do Pantanal e Região (Arpipan), pela Articulação dos Povos Indígenas do Sudeste (Arpinsudeste), pela Articulação dos Povos Indígenas do Sul (Arpinsul), pela Grande Assembleia do Povo Guarani (ATY GUASSÚ) e pela Coordenação das Organizações Indígenas da Amazônia Brasileira (Coiab), tendo uma comissão permanente, que funciona em Brasília, e o Acampamento Terra Livre como espaço deliberativo. (FERREIRA, 2017)

⁴⁶ Art. 235. São reconhecidos aos índios sua organização social, costumes, línguas, crenças e tradições, e os direitos originários sobre as terras que tradicionalmente ocupam, competindo à União demarcá-las, proteger e fazer respeitar todos os seus bens.

antigo das elites brasileiras, a Aliança Integralista Brasileira foi o primeiro partido popular na história da República, aos moldes dos partidos nazifascistas europeus. A famosa saudação dos integralistas era a palavra de ordem Anauê⁴⁷, de origem tupi-guarani, seguida do gesto de saudação tipicamente nazista. Em sintonia com o espírito do tempo, os integralistas e seus intelectuais contribuíram para construção do “mito da democracia racial”, e o entendimento de que a nação brasileira surge do encontro harmonioso do indígena com o branco europeu. O indígena por sua vez, é valorizado na medida em que está disposto a se miscigenar com o colonizador, adotar seus valores e unir-se a ele em seu projeto civilizatório. Nas palavras de Natália dos Reis Cruz (2006),

O valor do índio é, portanto, diretamente proporcional à sua capacidade de se deixar aculturar pelo branco colonizador, de se deixar misturar ao sangue do branco europeu, desaparecendo como raça e cultura à parte, mas legando à raça em formação — ou seja, em vias de embranquecimento — as qualidades que formam o caráter da “alma” nacional, baseadas na harmonia e na solidariedade, que levam à constante fusão racial e cultural. Assim, o integralismo elabora o mito do Tupi, que vai fundamentar toda a sua defesa do caldeamento étnico e cultural (CRUZ, 2006, p.228).

Os povos indígenas estão atentos e organizados contra os projetos institucionalizados de assimilação cultural, não à toa participaram ativamente durante a Constituinte, na elaboração do texto constitucional de 1988, na garantia de direitos para a soberania cultural e territorial dos seus povos, dentre os representantes à época destacam-se lideranças como Ailton Krenak⁴⁸ e Mario Juruna⁴⁹. A mobilização indígena e sua luta por direitos se organiza em encontros regionais e nacionais e têm se unido de maneira autônoma na articulação política no decorrer da história. O movimento indígena compreende inúmeras formas organizativas, algumas mais locais, no formato de associações e assembleias, outras de abrangência nacional. A organização política e a formação de um movimento indígena acabam por ajustar as diferentes identidades étnicas à “identidade genérica de índio e leva à constituição de unidades de mobilização que

⁴⁷ Anauê foi também uma revista de alcance nacional publicada mensalmente entre os anos de 1935-1937, que contava com artigos escritos pelos expoentes do movimento integralista como Plínio Salgado, Câmara Cascudo, Eurípedes Cardoso de Medeiros, entre outros.

⁴⁸ Ailton Krenak é escritor, intelectual e liderança do povo Krenak, participou da criação da União dos Povos Indígenas, organização de caráter nacional. Atuou ativamente da constituinte em 1987 e protagonizou uma cena memorável ao discursar a favor dos direitos indígenas no Congresso Nacional enquanto tingia seu rosto com tinta de jenipapo.

⁴⁹ Mario Juruna foi uma importante liderança indígena do povo Xavante, foi o primeiro indígena eleito deputado federal eleito em 1982 pelo PDT (Partido Democrático Trabalhista) do Rio de Janeiro. Desde a década de 1970 atua em defesa dos direitos indígenas, da demarcação de seus territórios e contra o aparelhamento das instituições de defesa ao índio como FUNAI. Conhecido por carregar um gravador para as sessões na Câmara dos Deputados e onde quer que fosse se reunir com o “homem branco”.

reorganizam relações familiares, territoriais e étnicas, visando a intervenção em um sistema político englobante” (FERREIRA, 2017, p. 199).

O caráter intercultural das mobilizações indígenas em especial as mais abrangentes, contribui para um sistema interétnico que institui processos de organização centralizados. As formas organizadas de mobilização indígenas no Brasil se intensificam, principalmente a partir de 1988. Ferreira (2017, p. 200) aponta dois ciclos importantes para os movimentos indígenas organizados em uma articulação política ampla, um primeiro que se inicia nas décadas de 1970 e 1980 com a formação das primeiras assembleias marcadas pelos embates com o regime militar e pela participação e garantia dos interesses indígenas na constituinte. E um outro ciclo na esteira da luta contra o legado colonialista e o neoliberalismo no contexto político da pós-redemocratização, já nos anos 2000. É no âmbito deste segundo ciclo das mobilizações indígenas que se dá a realização do primeiro ATL, em 2004, que logo se transforma no principal palco da atuação política do movimento indígena organizado.

A 14ª edição do ATL (Acampamento Terra Livre) aconteceu entre os dias 24 à 27 de abril de 2017 na Esplanada dos Ministérios, em Brasília. A estrutura do evento foi erguida no terreno ao lado do Teatro Nacional. Na ocasião estiveram presentes mais de 4.000 indígenas, representantes de mais de 200 povos de todas as regiões do país. Além dos debates, reuniões e atos públicos, as atividades e intercâmbios culturais integram oficialmente a programação do ATL. O acampamento é fundamentalmente uma estratégia de articulação e luta política, representa a força da união dos povos indígenas brasileiros em torno de causas comuns, como a sobrevivência e o bem-estar de seus indivíduos e comunidades, o respeito a seus modos de vida e sua cultura e a demarcação de suas terras. Segue agora um breve relato de minha incursão no ATL 2017 e o relato de algumas experiências vividas em campo ao realizar o registro sonoro das atividades no acampamento, no contexto da pesquisa Identidades Sonoras, coordenada pelo professor Dr. Flavio Santos Pereira da UnB.

3.2 Um olhar e um ouvir mobilizado sobre o ATL 2017

Ao caminhar pela Esplanada dos Ministérios o que se vê é sempre uma amplidão cheia de enormes vazios. De um lado está o Teatro Nacional, do outro lado está o Museu Nacional entre eles seis pistas de carro de um lado e seis pistas do outro. Um vazio imenso. Andar por ali a pé dá sempre essa sensação, mas não foi esse sentimento que tive quando cheguei ao Acampamento Terra Livre pela primeira vez, onde passaria três dias muito intensos de transformações epistemológicas que eu mesmo mal sabia àquele momento.

As tendas organizadas: a tenda de credenciamento, a de doações, a de comida, a enorme tenda central das assembleias rodeadas de barracas nylon (aquelas de camping) e pequenos barracos improvisados de lona azul. Indígenas de diferentes etnias fotógrafos, videomakers, jornalistas, antropólogos, universitários se articulavam em diferentes frentes para organizar marchas, para organizar os grupos de discussão, a elaboração dos documentos oficiais do evento dentre tantas outras demandas.

Cheguei ali acompanhado por outro pesquisador, colega e parceiro de campo, com um crachá de imprensa, cedido pela Sonia Guajajara para que pudéssemos transitar livremente pelo evento de forma identificada e fazer nossos registros sonoros. Armados com um gravador e um microfone sensível, nossa missão era registrar a paisagem sonora local; mal sabia eu que, o que de fato eu registraria ali ficaria impresso em minha pele, no meu olhar e traria fissuras epistemológicas profundas para a minha maneira de fazer e pensar música.

“Ontem foi um inferno, que Deus me perdoe, passei muito mal com o gás, as bombas”, foi um dos relatos que ouvi em meus primeiros momentos no ATL 2017. No dia 25/04, ao marcharem para um ato em frente ao Congresso Nacional, os indígenas foram recebidos por um forte contingente policial, que atacou os manifestantes de forma injustificável com bombas de gás, balas de borracha, spray de pimenta. O ato ocorria de maneira pacífica, inclusive com a presença de idosos e crianças. Os manifestantes carregavam caixões com cruzeiros para representar o extermínio da população indígena, e ao tentarem depositar os caixões no espelho d’água do Congresso Nacional foram covardemente atacados pelas forças de segurança do Estado. Toda essa violência se deu no primeiro dia de manifestações, um recado foi passado, no entanto uma rede poderosa de organização política como o ATL e a APIB não se amedronta facilmente, o acampamento teve continuidade e durante quatro dias sacudiu a Esplanada dos Ministérios.

No dia seguinte, 26/04, não se falava em outra coisa, os ânimos estavam exaltados, a moral e os corpos feridos, indígenas foram atingidos por balas de borracha, passaram mal com

a inalação do gás e o spray de pimenta, um horror. O Complexo de Berlim alardeado por Darcy Ribeiro estava ali, materializado, não era uma metáfora ou um conceito: os indígenas estavam sendo atacados, bombardeados, literalmente, como numa guerra, e eu ali, alheio, dando meus primeiros passos como pesquisador, querendo saber da música indígena. Minha atuação no acampamento consistia em realizar registros sonoros, gravar as atividades, os atos, as conferências, mesas redondas, mas eu estava interessado, principalmente, nas chamadas “atividades culturais”. Na programação do acampamento⁵⁰ é reservado um horário, pela manhã, para atividades e intercâmbios culturais entre as delegações, que envolve ritos, cantos, dança, música, pinturas corporais. Mas o que eu presenciei naquele dia divergiu de qualquer expectativa prévia que eu tinha com o encontro, primeiro pelos relatos de violência e em contrapartida pelas formas de (r)existência dos indígenas e a percepção de que a música, o canto, o maracá, a dança não se apartam da luta política, pelo contrário: são poderosas armas.

Registro um relato que reforça minha impressão de que a música, o canto, a dança configuram formas de fazer política, uma política que é, sobretudo, cosmopolítica, pois não se desvencilha de um entendimento cosmológico, cosmogônico, filosófico e epistemológico dos diferentes povos reunidos no ATL. Durante a parte da tarde eram realizadas conferências e debates, que aconteciam em um palco armado sob uma tenda no centro do acampamento. Entre uma fala e outra sobre educação escolar indígena, saúde indígena entre outras pautas, percebi uma movimentação atípica nos arredores do acampamento. Uma agitação começava a se formar próximo das pistas do eixo monumental, na lateral do terreno onde o acampamento foi montado. Decidi me aproximar, com meu gravador, do grupo que se formava ali, quando, de repente, a tensão que estava no ar eclode em gritos, assovios e queixas - aqui ninguém é bandido não – alguém desabafou. Uma jovem denunciava em alto e bom som: “foi ela, a mulher que é culpada, a mulher que está com spray na mão”. Me aproximei dela e perguntei sobre o ocorrido e ela respondeu: “*a mulher, ela desceu do carro (viatura) e começou a tacar spray aqui ó!*” Enquanto conversávamos um grande coro se formou, os indígenas, especialmente os mais jovens, gritavam as palavras de ordem “Fora! Fora! Fora!” Naquele momento, a polícia, que no dia anterior havia agredido os manifestantes indígenas durante o ato em frente ao Congresso Nacional, se aproximou do acampamento e atacou o grupo. Tudo indicava que haveria uma nova ofensiva, dessa vez dentro do acampamento.

⁵⁰ A programação oficial do evento poder vista em: <https://mobilizacao nacionalindigena.wordpress.com/2017/04/24/acampamento-terra-livre-2017-e-a-maior-mobilizacao-indigena-da-historia-no-brasil/>

Era um dia seco, ensolarado, quente, sem nuvens, típico da aridez do cerrado goiano. No entanto, de maneira surpreendente e inesperada, quando a provocação policial estava prestes a deflagrar um novo conflito, desabou um “aguaceiro dos grandes”, uma chuva intensa. Resultado? A polícia se afastou e a multidão de jovens indígenas revoltados pelas agressões do dia anterior, e prontos para um possível enfrentamento, voltaram para o centro do acampamento e iniciaram um enorme toré⁵¹, com canto e dança. A tensão se converteu em celebração e o acampamento foi tomado por uma atmosfera de vitória e alegria. Essa chuva veio em boa hora, atraída pelos sons dos maracás, para lavar o perigo: “*tá vendo como é, nós, quando queremos botar alguém pra ir embora? Olha aí a natureza!*” – alguém disse na multidão.

A chuva certamente foi encomendada, por várias mãos, ou vozes. No acampamento se ouvia uma melodia: “*Pisa Ligeiro, pisa ligeiro, quem não pode com a formiga não assanha o formigueiro... Viva a natureza! Viva os pajés encantados que mandaram a chuva, viva os encantados!*” Cantos acompanhados pela profusão sonora de centenas de maracás, rezas em várias línguas se mesclavam às falas de conscientização, de luta e de celebração vindas das caixas de som do palco, onde as lideranças discursavam. Guaranis Kaiowá, Tupinambás, Kayapós, Terenas, Guajajaras, Xavantes, reunidos e mobilizados, apesar de suas diferenças. O acampamento vibrava, e eu vibrava junto; eu também me mobilizei, aquela situação me mobilizou. O sentimento era de que eu fazia parte daquilo, que de uma maneira estranha estava integrado com aquela luta, que também me pertencia, me dizia respeito, era minha responsabilidade. Toda essa situação me despertou para a dimensão política da música enquanto forma de resistência cultural e luta.

A questão da identidade à qual me refiro, tão pertinente para a (etno)musicologia criativa, é uma construção da consciência e da organização política (no qual a música, a dança, o canto, a pintura estão inclusos) e não está esvaziada de sentido. Não se trata de identitarismo enquanto mecanismo neoliberal de neutralização das reivindicações políticas e das lutas organizadas. É resistência. Esse entendimento me despertou para uma etnomusicologia da mobilização/movimento indígena, em sua forma acadêmica e criativa, para usar uma separação de Euba (2014). *Complexo de Berlim* é um resultado desse processo, de uma (etno)musicologia criativa da mobilização indígena.

Em seguida o presente trabalho se dedica a detalhar os processos criativos de *Complexo de Berlim*, primeiramente por meio de uma breve descrição do elemento visual utilizado na

⁵¹ Ritual sagrado que envolve canto e dança e uma invocação cosmogônica dos ancestrais e encantados.

peça, que deve ser projetado em um telão durante a performance musical, e posteriormente numa análise da peça enquanto resultado da prática de uma (etno)musicologia criativa.

3.3 Música e imagem em *Complexo de Berlim*

Nessa seção procuro tecer comentários sobre o material e a metodologia desenvolvida para a criação da música, que foi composta durante os Seminários de Análise e Composição Musical, ministrados pelo professor Acácio Piedade no primeiro semestre de 2020, no âmbito da disciplina oferecida pelo PPGMUS/UDESC, três anos após minha vivência no ATL 2017, e logo no início do que viria a ser a maior pandemia deste século, afetando brutalmente a todos, e em especial os povos indígenas. Durante as atividades da disciplina pude desenvolver as estratégias criativas que resultaram em *Complexo de Berlim*, que possui três camadas narrativas: uma projeção visual, sons gravados e instrumentos “acústicos”. As três camadas dialogam entre si de diferentes maneiras (amplamente inspirado nos processos dos três compositores apresentados no capítulo 2) e conduzem, quase de maneira didática, os processos de significação na obra.

Iniciei a composição com uma pesquisa iconográfica, uma busca nas bibliotecas digitais de imagens fotográficas do ATL (já que não havia feito registros visuais do campo, apenas sonoros), imagens dos povos indígenas em Brasília, mas também em outras ocasiões de mobilização política. O que me levou a encontrar imagens de momentos históricos como a Constituinte de 1988 e a manifestação de Altamira, no Pará, registrada na icônica fotografia de Tuíra Kayapó empunhando um facão.

Após a pesquisa iconográfica selecionei duas fotografias emblemáticas para a realização do trabalho: a primeira das manifestações na Esplanada durante o Acampamento em 2017 e a segunda do Primeiro Encontro de Povos Indígenas do Xingu, liderada pelo povo Kayapó, conhecida como Manifestação de Altamira.⁵²

Para Barthes a fotografia é um “material do saber etnológico” (BARTHES, 1984, p. 49) pois oferece, de pronto, detalhes de um lugar, uma época. Um conceito eficiente que encontrei para relatar o processo criativo de manipulação das imagens em *Complexo de Berlim* foi o de *studium* e *punctum*. O *studium*, apesar de um conceito amplo, é definido por Barthes como um interesse brando do espectador pela imagem, uma investigação histórica e cultural. A percepção

⁵² Mobilização contra a construção da usina de Kararaô, hoje Belo Monte. Na fotografia de 1989, em preto e branco, Tuíra Kayapó adverte José Antônio Muniz Lopes chefe da companhia estatal Centrais Elétricas do Norte do Brasil (ELETRONORTE), responsável pelo projeto da usina hidroelétrica que inundaria a terra dos Kayapó e traria consequências negativas para as comunidades abastecidas pela bacia hidrográfica do Rio Xingu, incluindo os povos indígenas. O projeto foi adiado e retomado posteriormente, rebatizado de Belo Monte, suas obras se iniciaram em 2011 e a usina foi inaugurada em 2016, durante o governo Dilma Rousseff, causando um enorme impacto social e ambiental na região de Altamira, no Pará.

do *studium* na fotografia tem a ver com desvelar o olhar do fotógrafo. Já o *punctus* é aquilo que se destaca no *studium*, um ponto sensível, “o *punctum* de uma foto é esse caso que, nela, me punge (mas também me mortifica, me fere).” (BARTHES, 1989:46)

O processo de manipulação de imagens em *Complexo de Berlim* é bastante rudimentar, consiste em um lento zoom out que é aplicado na primeira imagem na primeira parte da “obra” e, após uma transição em *blackout*, o mesmo processo é aplicado na segunda imagem

Figura 8 - Tuíra Kayapó durante manifestação de Altamira

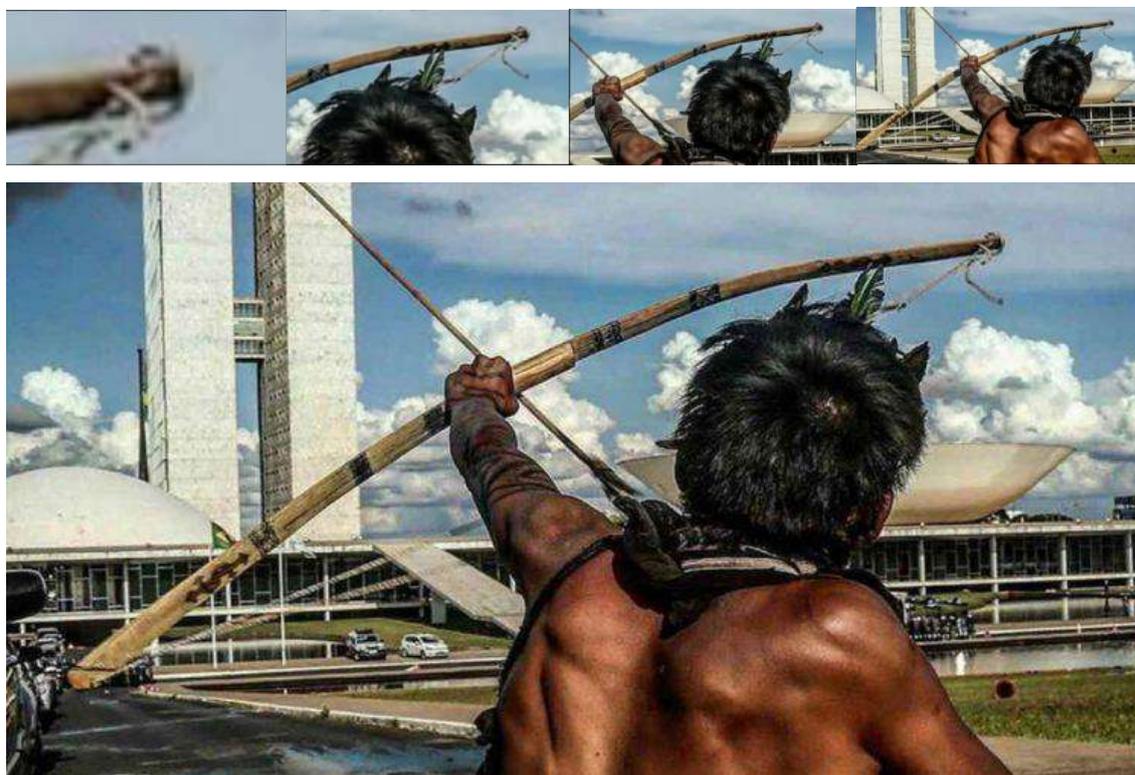


Fonte: Protássio Nêne/Estadão Conteúdo,1989

Numa perspectiva bartheseana a obra se inicia em um *punctus* na primeira fotografia (isolado pelo uso do zoom) que é acompanhado pelo ostinato (momento *Uirapuru*) do piano e o canto-discurso de Tuíra Kayapó, registro do ATL 2019 (irei abordar mais detalhadamente o material musical e sonoro na próxima seção). À medida que a foto se abre, seu contexto mais amplo emerge e o interesse histórico e cultural da imagem vai, aos poucos, se revelando, num deslocamento do *punctus*, isolado por mim por meio do zoom, para o *studium*. Após a revelação

completa da primeira imagem, encerro a primeira seção com um blackout. A segunda parte da peça, do ponto de vista visual, repete esse procedimento com outra fotografia.

Figura 9 - Indígena de arco e flecha em frente ao congresso Nacional



Fonte: APIB

3.4 Complexo de Berlim como (etno)musicologia criativa

A composição *Complexo de Berlim* pode ser compreendida como uma análise das práticas musicais (ocidentais e indígenas) e dos contextos sociopolíticos em que se apresentam. A peça constitui uma espécie de “etnomusicologia criativa” em que são incorporadas reflexões sobre elementos histórico e culturais, tradições musicais indígenas e não-indígena brasileiros. O trabalho de campo forneceu as reflexões e os materiais que informam a composição musical. O contexto do ATL, de organização e mobilização política deu o tom/mote principal da composição, que assumiu um caráter de denúncia e protesto. Se a música indígena no ATL se converte em arma da luta política (e cosmopolítica) por direitos fundamentais, contra a assimilação cultural e o (neo)colonialismo, nada mais coerente que incorporar isso em minha (etno)musicologia criativa, e fazer aquilo que Piedade (2021, p. 147) sugere como “um caminho possível a se seguir”: politizar a composição musical. Politizar a criação na perspectiva da etnomusicologia criativa, passa por problematizar as relações de poder no próprio trabalho de campo.

A criação de *Complexo de Berlim* passa pelo esforço em compreender os caminhos da identidade a partir de uma provocação do “mal-estar da ética” (Oliveira, 2006), que se vincula diretamente com o questionamento das relações de poder envolvidas do pesquisador em relação ao chamado objeto de estudo (há quem se refira à grupos de pessoas assim, no caso, tratamos de material sonoro/musical). Nos esclarece Oliveira (2006, p.238): “Aquilo que estou chamando de “o mal-estar da ética” penso que melhor poderá ser superado na antropologia quando não mais nos escondermos no relativismo absenteísta, responsável por uma neutralidade equívoca[...]”. Dessa forma a peça incorpora essas reflexões (auto)críticas no próprio fazer da (etno)musicologia criativa, que além da denúncia da violência praticada pelo Estado brasileiro contra os povos indígenas, alerta para a necessidade de uma mudança radical da suposta “neutralidade” equívoca do pesquisador em campo.

Importante destacar aqui a dinâmica com que se deu meu contato com os indígenas no ATL e o caráter dessa experiência, meu objetivo na ocasião era realizar registros sonoros do encontro, da vida no acampamento, das conferências, fóruns, debates, marchas, atos e do intercâmbio cultural que se dava entre mais de uma dúzia de povos, milhares de indígenas de diferentes regiões do país, durante quatro dias. Após esses dias não tive mais contato direto com aqueles povos. Nesse ponto, não pude aprofundar minha vivência junto a essas pessoas e grupos, observar o cotidiano das aldeias, os rituais de longa duração, embora durante o acampamento, eram realizados rituais, pajelanças e orações. A própria magnitude do encontro

não favorecia conversas pormenorizadas e/ou entrevistas, a programação era grande, os compromissos e atos da mobilização eram muitos. Os registros eram feitos de maneira intensa, o que produziu muitas horas de gravações, contendo discursos, debates, falas, músicas e cantos⁵³ de diferentes povos (nem todos identificados), Guarani Mbya, Guarani Kaiowá, Tupinambá, Awá Guaja, entre tantos outros. Às vezes três ou quatro grupos cantavam e tocavam músicas diferentes, ao mesmo tempo no perímetro de uma pequena área, e se somava ao som dos discursos e debates que saíam das caixas de som. Esse era o ambiente sonoro-musical do ATL, uma verdadeira heterofonia estereofônica.

Dessa maneira, não houve uma análise exaustiva das estruturas musicais, mitológicas e cosmogônicas, baseadas em longas transcrições e traduções, fato que contraria, em parte, o modelo bartókiano de (etno)musicologia criativa, mas se adapta à realidade de minha experiência, haja vista que pandemia deflagrada em 2020 impossibilitou que um trabalho de campo mais duradouro fosse realizado para essa pesquisa. E esse ponto que poderia representar uma fragilidade do trabalho, a meu ver, se converteu em um potencial político, criativo e investigativo extraordinário. Meu olhar se volta para o cerne do acampamento e sua realização, a mobilização política por direitos e contra a violência do Estado (lato senso). Sendo assim, *Complexo de Berlim* assume um caráter de denúncia, jornalístico talvez, até mesmo panfletário, sem deixar de refletir sobre o papel do pesquisador e sua relação em campo com seus interlocutores/colaboradores. Ao me voltar para o caráter político da mobilização e incorporar esse caráter em minha obra pude desconstruir vícios do trabalho etnográfico que envolve uma certa objetificação do outro e sua cultura.

Como dito anteriormente, a peça foi feita para um conjunto instrumental, sons gravados (principalmente durante o ATL), e uma projeção de imagens. A instrumentação da peça procura contemplar os dois universos: a música ameríndia dos povos presentes no ATL e a representação do índio na música de concerto brasileira, mais especificamente o Nacionalismo modernista de inspiração indianista do compositor Villa-Lobos. A peça dialoga de maneira intertextual com “materiais” dos dois universos musicais, que coexistem na estrutura da música, ainda que de forma tensionada e distorcida. A escolha dos instrumentos se relaciona com a representação dessas duas ideias: o piano enquanto agente modernizador da cultura nacional, e os clarones e saxofones como uma forma de representar os aerofones ameríndios e a cultura viva dos povos indígenas brasileiros. A escolha pela dupla de instrumentos de sopro “iguais”, os dois que somam um (LOZA, 2016) buscou satisfazer uma estrutura comum na música

⁵³ Alguns deles podem ser acessados em:

<https://www.identidadessonoras.org/identidades-sonoras/culturais/acampamento-terra-livre/>

ameríndia, que são os estilos alternados (PIECADE, 1997; 2004; BASTOS, 2013; LOZA, 2016), também denominados hoquetos, onde duplas de instrumentistas, “chefe” e “repetidor” (PIECADE, 1997) alternam uma construção melódica.

O material utilizado para a representação do nacionalismo indianista foram as composições de Villa-Lobos, trechos do poema sinfônico *Uirapuru* (1917), da canção *Teirú dos Três poemas Indígenas* (1926), e *Môkôcê-cê Maká*, das *Canções Típicas Brasileiras* (1919). As canções de Villa-Lobos foram criadas a partir de material etnográfico, transcrições⁵⁴ publicadas no livro *Rondônia* (1917) e gravações de campo da Expedição Rondon (1912) de Roquette- Pinto, já que “as gravações feitas em cilindro de cera provavelmente foram escutadas por Villa-Lobos através de visitas ao acervo do Museu Nacional do Rio (PEPPERCORN, 2000, p.71).”

Partitura 18 – Complexo de Berlim – Gustavo Guimarães Elias

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

A textura dos instrumentos de sopros é controlada em termos de maior ou menor atividade rítmica e se alterna com momentos de pausa que servem para sublinhar a compreensão

⁵⁴ Transcrições realizadas pelo musicólogo e professor baiano Astolfo Tavares a pedido de Roquete-Pinto, Astolfo também formulou análises sobre as características dos instrumentos recolhidos na expedição, especialmente as flautas.

dos trechos das falas contidas nas amostras de áudio. Um crescendo conduz ao clímax da primeira seção e a entrada do “hoqueto indígena” se dá logo após a sentença proferida por Darcy Ribeiro: “são incapazes de olhar a realidade brasileira”, que coincide com o desvelar do rosto de Tuíra na imagem fotográfica em zoom out.

É possível dividir *Complexo de Berlim* em duas seções que equivalem às duas fotografias utilizadas. A primeira seção opera transformações no material do poema sinfônico *Uirapuru* (1917)⁵⁵. Utilizei o ostinato do piano transposto para o extremo grave, enquanto as duplas de sopros executam fragmentos rítmicos de uma nota apenas em alternância por meio de um jogo responsorial (Partitura-18) que remete a tradições musicais ameríndias.

Figura 10- Clímax da primeira seção Complexo de Berlim

“São incapazes de olhar a realidade brasileira...”

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Na figura acima é possível ver notado na partitura (comp.32), destacado no retângulo vermelho, a “mesma” figura musical utilizada por Acácio (2020) em sua composição para duas flautas altas, *Onapapitsi*, e que consta na transcrição de Bastos (2013) do canto Kamayurá

⁵⁵ Mais precisamente no trecho que se inicia no compasso 134, onde o tema do uirapuru surge como uma melodia na flauta (comp.136).

expostas no capítulo 2. No compasso 12 de *Complexo de Berlim*, o gesto musical em estilo alternado aparece na dupla de saxofones.

A segunda parte de *Complexo de Berlim* foi criada através da manipulação do ostinato (fig. abaixo) criado por Villa-Lobos para acompanhar a melodia de *Mocôcê-cê Maká* dos índios Pareci, registrados na expedição de Roquette-Pinto e transcrita, muito provavelmente, pelo próprio Villa-Lobos a partir dos fonogramas originais gravados em cilindros de cera.

Partitura 19 - *Môcôcê-cê Maká* de Villa-Lobos, primeiro compasso, ostinato do piano.

Um pouco animado ♩=100

The musical score shows the first measure of the piano ostinato. It is written in 5/4 time and consists of two staves. The upper staff (treble clef) contains a melodic line with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and a half note. The lower staff (bass clef) contains a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and rests. Dynamics include sfz (sforzando) and p (piano).

Fonte: IMSLP

A partir da coleção de alturas e das figuras rítmicas utilizados por ele no ostinato, realizei uma série de transformações, fragmentações, uma espécie de (des)instrumentação ou (des)arranjo da música de Villa-Lobos. A próxima figura, corresponde aos compassos 10-12 da segunda seção de *Complexo de Berlim* e é um bom exemplo das alterações realizadas no material original. Podem ser observados: rearranjo do âmbito das alturas com as notas pedais e “antipedais” nos extremos agudo e grave do instrumento; multiplicação e adição de notas e intervalos; supressão de notas e pausas; mudança de andamento, dinâmicas e articulações; fragmentações rítmicas; mudanças métricas etc.

Partitura 20 - *Complexo de Berlim*, compassos 11 ao 13

Fonte: Elaborado pelo autor (2021)

Na obra de Villa-Lobos duas visões do indígena se manifestam através de elementos musicais específicos. Essas representações do indígena na música de Villa-Lobos remetem ao estilo exótico na música de concerto, que conforme foi dito no capítulo 1 desse trabalho, promove um olhar distorcido sobre o “outro” que oscila entre uma leitura sob o signo da violência, da sexualidade e da barbárie, e uma representação do ingênuo e do honesto. Essas assimetrias resultantes de um olhar etnocêntrico têm raízes nos processos de colonização, na antropologia evolucionista, na literatura europeia do sec. XVII e XIX de relato de viagens, e no pensamento iluminista rousseauiano do “bom selvagem”.

A representação do indígena na obra de Villa-Lobos vincula-se também à política assimilacionista do indígena brasileiro e ao pensamento social brasileiro que deu origem aos mitos do Tupi (Plínio Salgado) e da democracia racial (Gilberto Freyre). Essa leitura dicotômica do indígena (selvagem/ingênuo) se manifesta na produção de Villa-Lobos e está representada musicalmente de duas maneiras: na estética primitivista, mediante o uso de ritmos vigorosos, acentos deslocados, dinâmicas em *ff*, ostinatos, métrica aditiva, repetição de notas; em contrapartida, a leitura ingênua é representada musicalmente por harmonias quartais em

paralelismo, dinâmicas suaves, escalas simétricas, atmosfera misteriosa (ver MOREIRA, 2010).

O que eu exploro na peça *Complexo de Berlim* é a extrapolação/subversão dos elementos musicais que caracterizam a perspectiva idealizada do índio pelo branco. Idealização que consiste em uma apropriação e esvaziamento de elementos da cultura indígena a fim de convertê-los em símbolo nacional, devidamente aculturados, colonizados e civilizados. Procedimentos que simplificam, subsomem a cultura musical indígena, acessadas via fonogramas e transcrições para notação musical europeia, que, longe de ser um código secundário de representação, está repleta de conceitos e categorias que operam no universo nativo dos pesquisadores etnomusicólogos. Desta maneira, a transcrição aproxima a música transcrita aos sistemas de pensamento e valores operados pela categoria Música Ocidental.

Outra abordagem que empreguei na escrita instrumental da peça é a simulação de elementos técnicos e estéticos da música indígena no tratamento da escrita para os instrumentos de sopro que, ora participam desse (des)arranjo das músicas de Villa-Lobos, ora se afinam à tradição musical dos aerofones ameríndios. Essa aproximação é inspirada pela escuta em campo, pela audição de fonogramas registrados nos trabalhos etnomusicológicos, juntamente com a leitura de etnografias musicais (BASTOS, 1993; 1995; 2013; PIEDADE, 1997; 2004; SEEGER, 2004, MELLO, 1999). Procurei realizar uma leitura criativa dessas etnografias (muitas vezes ricas em transcrições musicais), que podem ser apropriadas no procedimento composicional mediante a transposição de conceitos, narrativas, gestos, padrões rítmico-melódicos e estruturais contidos em transcrições e análises.

Vale ressaltar que o trabalho de campo também está informado por uma teoria, ao imergir em campo o pesquisador etnomusicólogo está amparado na leitura da produção etnográfica antecedente, essa é uma das características da pesquisa etnográfica e acadêmica de modo geral. Ou seja, o trabalho de pesquisa é construído em diálogo com os pares e o estado da arte sobre o tema. Essa dimensão deve ser incorporada na etnomusicologia criativa, e é levantada por Euba (2014) em sua teorização sobre o assunto. A literatura não substitui o trabalho de campo, mas cumpre sua função de situar o pesquisador em campo.

3.5 Música e Política em *Complexo de Berlim*

Muito embora os povos indígenas estejam em constante ataque, sob um “forte bombardeio de violência” como nos alertou Darcy Ribeiro, a música não deixa de ser um elemento central de sua vida social. E, diferente do que sugeriu o destacado político e cientista social, talvez seja pertinente que os antropólogos estudem a música indígena (mais pertinente ainda se pelos antropólogos indígenas), pois mesmo sob o “forte bombardeio” a música, a dança e os sons não estão ausentes, pelo contrário, são fundamentais.

No entanto, é importante desnaturalizar o conceito de música, entendê-lo de maneira polissêmica, capaz de englobar uma pluralidade de práticas e significados. A palavra música pode representar uma tradução cultural/linguística bastante imprecisa e não encontra correspondência direta em muitas culturas (OLIVEIRA PINTO, 2018, p. 82) Em muitos casos, o que aparenta ser música para uma dada percepção cultural, em outra pode representar fala, reza, discurso. Canto, fala, reza, dança, rito se fundem em um mesmo todo, no que Mauss (1974[1923-24]) denominou de “fatos sociais totais”, eventos que mobilizam diferentes aspectos da vida social: religião, arte, política, economia, relações de poder, troca de dádivas etc. A fragmentação e a especialização das atividades sociais e culturais típicas do Ocidente não encontram equivalência em muitas outras culturas e tradições, conforme aponta Euba (2014) ao se referir aos (etno)musicólogos-compositores africanos. A música parece estar longe de representar um aspecto secundário da vida dos povos ameríndios (SEEGER, 1980. p.104), não está relegada aos momentos de distração e entretenimento, tampouco restrita à cerimoniais e momentos rituais. Ela é um importante instrumento de luta política, de comunicação entre mundos, um modo de negociar com as diversas humanidades e autoridades.

Os registros sonoros utilizados na criação das faixas de áudio que integram a música e as imagens em *Complexo de Berlim* incluem falas de Darcy Ribeiro em entrevista ao programa de televisão Abertura⁵⁶ em 1979; o discurso de Tuíra Kayapó durante o ATL 2019⁵⁷ em uma audiência na Câmara dos Deputados, gravado e editado por Kamikia Kisedje e publicado pela Mídia Ninja; um canto Awá Guajá registrado no ATL 2017.

Quando Tuíra Kayapó, inscrita para discursar no plenário da Câmara assume o microfone, primeiro canta, depois fala - não qualquer fala, mas um discurso, e assim como os discursos de Darcy denotam uma revolta e uma capacidade de indignação muito salutar nos

⁵⁶ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oli2Gejs8VE>

⁵⁷ Faixa de áudio retirada de vídeo publicado pela Mídia Ninja, editado por Kamikia Kisedje. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ktf8XwdEKck>

tempos atuais. O fato é que existem formas eficientes de evocar conceitos e expressar ideias, e a transição da fala ao canto para Tuíra foi não somente desejável, mas necessária à plena comunicação.

Menciono essas duas personalidades pois suas falas estão incorporadas na minha composição e perfilam representações de discursos políticos de defesa dos interesses contra-hegemônicos e da necessidade de se opor a sistemas sociais opressores. Darcy fala do ponto de vista dos lugares de poder do homem branco (política institucional) e Tuíra que, embora também seja uma autoridade, fala a partir de um lugar de subalternidade, como liderança indígena Kayapó na linha de frente dessa guerra, que é, na realidade, um genocídio. Na fala de Darcy, que reproduzo na música, ele faz uma (auto)crítica aos cientistas sociais, ao ser indagado pela repórter sobre a atual condição das ciências sociais no Brasil é enfático,

A causa do atraso em que nós estamos, qual é a causa? A causa somos nós os bonitos, a causa somos nós os educados, os ricos, que fizemos um país pra nós contra o povão, então Ciência Social é pra estudar isso. Agora a maior parte dos cientistas sociais brasileiros não fazem nada disso, são uns Cavalos de Santo como costume dizer, Cavalos de Santo de Foucault, Cavalos de Santo de Levi Strauss, pela boca deles Levi Strauss está falando todo tempo, não olham pro Brasil. O importante pra eles é citar o Poulantzas, ou dizer o que o Poulantzas pensaria, ou ler o Dezoito Brumário de Marx e a partir dele fazer discursos acadêmicos, às vezes muito inteligentes, muito especiosos, mas são incapazes de olhar a realidade Brasileira (informação verbal)⁵⁸

Minha intenção ao reproduzir a fala de Darcy, além de corroborar (sem tirar meu corpo fora) com sua crítica aos cientistas sociais, foi, principalmente, estendê-la para o compositor e para a pesquisa e o ensino de arte na academia. Será que nós, compositores/as e pesquisadores/as “Ladino Amefricanos” (GONZALES, 1988b), não temos sido ‘Cavalos de Santo’ de tantos europeus notáveis? Não estamos emprestando nossas vozes a discursos estrangeiros, invisibilizando e inviabilizando trajetórias e saberes? Naturalizando práticas, valores e conceitos sem a devida reflexão? São questões que emergem a partir do meu processo criativo e longe de apresentar respostas definitivas ou únicas, *Complexo de Berlim* explora caminhos possíveis.

⁵⁸ RIBEIRO, Darcy. Programa de TV Abertura, 1979.

3.6 Considerações sobre *Complexo de Berlim*

Complexo de Berlim é uma criação musical guiada pela teoria da (etno)musicologia criativa, seus métodos e processos, com centralidade no trabalho de campo. Resultado criativo da pesquisa amparada pelo método e pela reflexão e análise etnomusicológica. Elementos como interculturalidade, identidades, nacionalismo musical, consciência política, pertinentes à proposta da (etno)musicologia criativa também estão presentes em *Complexo de Berlim*. A partir da sensibilidade estimulada pelo olhar etnográfico no ATL, pude me voltar para a minha realidade, estranhar o familiar, desnaturalizar práticas, processos e visões de mundo. Do ponto de vista criativo, isso se deu pela escolha dos materiais musicais, sonoros e visuais e o tratamento dado a eles na composição.

No diálogo intertextual com a música de Villa-Lobos procurei subverter os elementos da estética primitivista, na tentativa de causar um estranhamento, inverter o olhar eurocêntrico e demonstrar que essa simplificação/redução da música do “outro”, operada na música ocidental, revela a própria barbárie da civilização moderna. No caso brasileiro em questão, configura o projeto de assimilação cultural nacionalista, no qual Villa-Lobos colaborou com sua música e com seu projeto de educação musical ufanista, implementado durante o governo de Getúlio Vargas⁵⁹.

Afirmar esse ponto não é fazer um juízo moral anacrônico de Villa-Lobos, mas contextualizar a história e as ideologias impregnadas na vida social dos artistas que transbordam em suas obras. Não se trata de desvalorizar a qualidade e a relevância da produção de Villa-Lobos, que são incontestáveis, mas colocar a obra em perspectiva e o entendimento que a história não apenas se lê, mas se escreve, não é um mero pano de fundo da sociedade e da cultura. Akin Euba (2014) situa Villa-Lobos no contexto histórico da (etno)musicologia criativa, e de fato o compositor brasileiro se aproximou do universo das músicas populares urbanas e rurais de seu país, entretanto, não há registro na historiografia de seu contato com os povos indígenas, embora fosse um tema de seu interesse genuíno.

Os elementos “diretamente indígenas” utilizados por mim em *Complexo de Berlim*, aparecem na forma de imagens fotográficas, trechos de fonogramas dos cantos e discursos, e no transporte de elementos das técnicas musicais indígenas para os instrumentos ocidentais, como o estilo alternado, o uso de pares de instrumentos de sopro, a movimentação em cena,

⁵⁹ O projeto de Canto Orfeônico foi implementado por Villa-Lobos, enquanto diretor da Superintendência de Educação Música e Artística (SEMA) e procurou conjugar música e civismo. Em 1942 foi criado o Conservatório de Canto Orfeônico, que foi regulamentado em 1946.

entre outros. Os elementos indígenas estão nitidamente colocados em contraposição aos elementos de representação modernistas do indígena brasileiro, em fricção. A peça não almeja realizar uma síntese transcultural, nem mesmo intercultural, já que não me coloco em um lugar de indígena, ou profundo conhecedor e/ou com uma profunda vivência entre qualquer povo ou etnia. Nesse ponto, a peça é o resultado da minha experiência e das reflexões acerca de minha breve vivência no ATL 2017 e as formas de resistência (musicais inclusive) e de violência por mim presenciadas.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esse trabalho se debruçou sobre interfaces possíveis entre a investigação etnomusicológica e a composição musical por meio da proposição de uma (etno)musicologia criativa. O conceito de Akin Euba se mostrou uma importante ferramenta teórico-metodológica e uma alternativa ao cânone da “teoria música branca” conforme caracteriza Ewell (2020). Enquanto um elemento unificador de práticas composicionais no Terceiro Mundo, a (etno)musicologia criativa promove o intercâmbio entre as obras e os autores às margens da produção hegemônica das artes e das ciências modernas. Por seu foco no trabalho de campo, na interculturalidade, na valorização das culturas e saberes populares, tradicionais e indígenas, na busca das identidades fragmentadas pelo processo colonial e suas rupturas, a (etno)musicologia criativa se apresenta enquanto uma prática contra-colonial de enorme potencial científico, artístico, político e epistemológico. Os comentários analíticos e o horizonte criativo dessa pesquisa partiram de uma dupla compreensão do conceito de Euba (2014), entendido enquanto uma teoria-prática composicional e analítica (no sentido de uma análise e construção do “texto” musical), mas também como uma categoria de análise musicológica na abordagem da vida e a obra de compositores/as específicos/as.

Como resultado dessas análises, a pesquisa em música no terceiro mundo enfrenta grandes desafios, uma vez que a colonialidade do saber se espalha em todas as áreas do conhecimento, principalmente na música, o que fica nítido na teoria musical. A dissertação destacou as fronteiras de atuação entre o etnomusicólogo e o compositor e apresentou a ideia de Euba, inspirada em Bartók, de etnomusicologia criativa enquanto amálgama das práxis do compositor e do etnomusicólogo. Por fim, no caso de um compositor do terceiro mundo, ao usar elementos da cultura de seu povo em uma música de arte como entender o resultado final? Trata-se de uma auto-apropriação? Um compositor brasileiro que leciona na França ao usar elementos indígenas em sua obra, trata-se de uma apropriação cultural ou uma autoapropriação? Ou nenhum dos dois, mas uma autoria? Questões que ficam abertas para serem localizadas caso a caso, sem generalizações. Mas que merecem ser pontuadas pois não deixam de ser pertinentes quanto à reflexão ética da prática (etno)musicológica criativa.

A presente pesquisa pôde enriquecer seus modelos de atuação ao se debruçar sobre o percurso criativo de três compositores paradigmáticos de uma prática composicional informada pela investigação e produção de conhecimento etnomusicológico. A vida, a obra e os percursos criativos de Acácio Piedade, Justinian Tamusuza e Mesias Manguashca foram um farol para direcionar, pensar e situar minha própria prática criativa. As soluções encontradas e os

caminhos percorridos pelos experientes compositores demonstraram a viabilidade da comunicação entre a pesquisa etnomusicológica, o trabalho de campo e a composição musical no sentido de estabelecer parâmetros artísticos-científicos e éticos envolvidos nesse fluxo interdisciplinar.

Por fim esse trabalho se dedicou a aplicar o conceito de (etno)musicologia criativa a partir do meu próprio processo investigativo-composicional, minha forma particular de lidar com essa zona de transformação entre a pesquisa e a prática artística. O trabalho de campo e a experiência compartilhada durante o ATL 2017 foram a força motriz utilizada na criação de *Complexo de Berlim* resultado do meu entendimento particular e meu posicionamento enquanto compositor-(etno)musicólogo. Vivenciar a mobilização indígena, durante o acampamento em Brasília, o maior palco de atuação da organização nacional dos povos indígenas na luta por direitos, me sensibilizou, enquanto não indígena, a tomar partido nessa causa, me posicionar em solidariedade a esses povos. E “tomar partido” passa por questionar meu próprio papel enquanto acadêmico, pesquisador e artista, incorporar no meu horizonte de atuação, encarar o “mal-estar” ético de frente, sem receio de colocá-lo no centro de um debate sobre pesquisa, etnomusicologia e composição musical. Parto do entendimento que o enfrentamento das estruturas racistas, classistas, coloniais e imperialistas depende da atuação em diversos níveis, estruturais, institucionais, mas também pessoais.

A presente pesquisa apresenta horizontes teórico-metodológicos promissores e busca contribuir, com o mesmo afimco, para as áreas de etnomusicologia e composição musical. Com o arrefecimento dos efeitos da pandemia do COVID-19 e, em vista a investigações futuras, pretendo radicalizar o entendimento da (etno)musicologia criativa, e assim, quem sabe em breve, realizar um sólido trabalho de campo junto às mobilizações e o movimento indígena e aprofundar-me no entendimento da música enquanto arma política e cosmopolítica no contexto dos encontros interétnicos da luta indígena organizada. Uma (etno)musicologia criativa das mobilizações indígenas.

REFERÊNCIAS

- ADLER, Guido & MUGGLESTONE, Erica. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary by Erica Mugglestone. In: **Yearbook for Traditional Music**, Vol. 13. (1981), p.1-21.
- AGAWU, Kofi. The challenge of African Art Music. **Circuit: Musiques Contemporaines**, v. 21, no. 2, p. 49–64, 2011.
- AGAWU, Kofi. **Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music**. Princeton: Princeton University Press, 1991
- AGAWU, Kofi. O tonalismo como força colonizadora na África. Tradução: PADOVANI, José Henrique. **Revista Vórtex**, Curitiba, v.9, n.1, p. 1-34, 2021.
- AGAWU, Kofi. **The african imagination in music**. Oxford University Press, 2016
- AHARONIÁN, Curiún. Aharonián. **Otredad como Autodefesa o como Sometimiento?** Una encrucijada para el compositor del Tercer Mundo. Ponencia leída em el colóquio internacional sobre “Música e mundo da vida: alteridade e transgressão na cultura do século XX”. Cascais, Portugal, dezembro de 1996.
- BAUER, Amy. **The Other of Exotic: Balinese music as grammatical paradigm in Ligeti’s “Galamb borong”**. Music Analysis, Journal compilation. Oxford, 2009.
- BARTÓK, Béla. *Essays*. Selected and edited by Benjamin Suchoff. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1992.
- BASTOS, Rafael José de. **A festa da Jaguatirica: uma partitura crítica interpretativa**”. Tese – Doutorado – Universidade de São Paulo – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1989.
- BASTOS, Rafael José de Menezes. **Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem**. *Anuário Antropológico* 93, p. 9-73. 1995b
- BASTOS, Rafael José de Menezes. **A festa da jaguatirica: uma partitura crítico-interpretativa**. Editora da UFSC. 525 pp. Florianópolis, 2013.
- BLOOM, Harold. **A Angústia da Influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BURKHOLDER, J. Peter. **The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field**. *Notes*, Second Series, v. 50, n. 3, p. 851-870, mar. 1994.
- BRUKMAN, Jeffrey. Creative ethnomusicology and African Art Music: a close musical reeding of wood and clay, Kundi dreams and Umrhubhe Geeste by Anthony Caplan. **African Music: Journal of the International Library of African Music**. International Library of African Music, Rhodes Univesity, South Africa, vol.10, p. 142-163, 2017.

CARVALHO, José Jorge de. **O Olhar Etnográfico e as Vozes Subalternas**. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 7, n. 15, p. 107-147, julho de 2001.

CASTRO, Celso. (Seleção, Apresentação e Revisão) **Evolucionismo Cultural**. Textos de Morgan, Tylor e Frazer. [Tradução: Maria Lúcia de Oliveira] Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CÉSAIRE, A. **Discourse on Colonialism**. New York: Monthly Review Press, 2000.

CONNEL, Jeremy Day-o`. **Pentatonicism From the Eighteenth Century to Debussy**. University of Rochester Press, Rochester, 2007.

COOK, Nicholas. **“We are All (Ethno)musicologists Now”**. In: STOBART, Henry (org.). *The New (Ethno)musicologies*. Toronto: Scarecrow Press, 2008, p. 48-70.

COOKE, Peter. Music in Uganda Court. **Early Music from Around the World**. Vol. 24, no. 3, p. 439-452, Oxford University Press, Aug., 1996.

CUNHA, Manuela Carneiro da. Índios na Constituição. **Dossiê 30 Anos da Constituição Brasileira**. *Novos estud. Cebrap São Paulo*, v37 n03 429-443 set.–dez. 2018.

DE ALMEIDA, Silvio Luiz. **O Que é racismo estrutural?**. Belo Horizonte: Letramento, 2018.

DEZILIO, Romina. Primera Serie Criolla de Isabel Aretz: La creación artística feminina em la construcción de conocimiento científico. **NEUMA**. Ano 13, Volumen 2, Universidad de Talca, 2020.

EUBA, Akin. J.H. **Kwabena Nketia: Bridging Musicology and Composition: A Study in Creative Musicology** (Worlds without Boundaries: MRI Biographies in Music Book 3). EUA, Music Research Institute MRI Press, 2014.

EWELL, Philip A. Music Theory and the White Racial frame. In: *A journal of the Society for Music Theory*. Volume 26, Number 2, EUA, September 2020. Não paginado. Disponível em: <https://mtosmt.org/issues/mto.20.26.2/mto.20.26.2.ewell.html>

FELD, Steven. **Uma doce cantiga de ninar para a ‘world music’**. In: *Debates – Cadernos do programa de Pós-Graduação em Música*. Rio de Janeiro: Centro de Letras e Artes Unirio, no8, dezembro de 2005.

FELD, Steven. Una Acustemología de la Selva Tropical. **Revista Colombiana de Antropología**, [S.l.], v. 49, n. 1, p. 217-239, enero-junio, 2013.

FERREIRA, Andrey Cordeiro. **Etnopolítica e Estado: centralização e descentralização no movimento indígena brasileiro**. *Anuário Antropológico*, Brasília, UnB, v. 42, n. 1: 195-226, 2017.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala [1933]**. Brasília: Ed. UNB, 1963.

GROUT, D.J;PALISCA,C V. HISTÓRIA DA MÚSICA OCIDENTAL 5 Ed. Portugal: Gradiva, 2007.

GONZÁLES, Casanova. Colonialismo interno (uma redefinição). Em: A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas. Buenos Aires: CLASCO, 2007.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Cia das Letras, 1995.

HOOD, Mantle. The Challenge of Bi-musicality. **Ethnomusicology**. Vol. 4, p. 55-59, EUA, 1960.

IRELE, Abiola. **Is African Music Possible?** *Transition* 61, p. 56-71, No.61, Indiana University Press, 1993.

KIDULA, Jean N. Ethnomusicology, the Music Canon, and African Music: Positions, Tensions, and Resolutions in the African Academy. **Africa Today**. Volume 52, No. 3, p. 99-113, Indiana University Press, Spring 2006.

KUNST, Jaap. **Musicologica: A Study of the Nature of Ethnomusicology, Its Problems, Methods, and Representative Personalities** (Amsterdam, 1950; 2nd ed., expanded, retitled *Ethnomusicology*, 1955; 3rd ed. 1959).

LOCKE, Ralph P. Uma Ampla Visão do Exotismo Musical. **Revista Brasileira de Música**, v. 24, n.1, p. 17-59, Rio de Janeiro, Jan/Jun, 2011.

LOZA, Steven. Challenges to the America eurocentric Ethnomusicological Canon: Alternatives for graduate Readings, Theory and Method. **Ethnomusicology**. Illinois, v. 50, n. 2 50th Anniversary Comemorative Issue, p. 360-71, Spring/Summer, 2006. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20174460>>

LWANGA, Charles. **Intercultural Composition: An analysis of the First Movement of Justinian Tamusuza *Mu Kkubo Ery'Omusaalaba* for String Quartet**. PhD Diss. Makerere University, Uganda, 2003.

LUHNING, Angela. Métodos de Trabalho de Campo na etnomusicologia: reflexões em volta de experiências pessoais. **Revista de Ciências Sociais**. Vol. 22, No.1/2, p. 105-126, Fortaleza, 1991.

MAIGUASHCA, M. **El Oro**. Para flauta, cello e fita magnética. Tre Media/Ricordi, 1992.

MAIGUASHCA, M. **Ensayo de autorretrato**. Ponencia em el Centro de Estudios Latinoamericanos. Viena, julio de 1995. Disponível em: <http://www.mauguashca.de/index.php/es/textos/sobre-mi/34-1995-07-ensayo-de-autoretrato-viena-1995>

MAIGUASHCA, M. **Boletín y Elegia de las Mitas**. Programa de concerto, Teatro Sucre. Quito, out., 2007.

MAIGUASHCA, M. **Apuntes sobre la vida Musical del Ecuador**. Freiburg, junio de 2008. Disponível em: <http://www.mauguashca.de/index.php/es/textos/sobre-mi/25-2008-06-apuntes-sobre-la-vida-musical-del-ecuador>

MAIGUASHCA, M. **Objetos Sonoro**. Ponencia em el XV Festival de Música Latinoamericana, Caracas, mayo de 2008. Disponível em: <http://www.mauguashca.de/index.php/es/textos/sobre-mi/26-2008-05-objetos-sonoros-ponencia-en-el-xv-festival-de-musica-latinoamericana-caracas>

MAIGUASHCA, M. **Lo Latinoamericano**. Ponencia en el Simposio La Otra America, Colonia, Alemania, abril de 2009. Disponível em: <http://www.mauguashca.de/index.php/es/textos/sobre-mi/22-2009-04-lo-latinoamericano>

MAIGUASHCA, M. **...querer dejar huellas...** Autobiografía anecdótica. 2013-03. Disponível em: <http://www.mauguashca.de/index.php/es/textos/sobre-mi/20-2013-03-querer-dejar-huellas>

MAIGUASHCA, M. Do experimental ao ancestral-entrevista com Mesias Maiguashca. Concedida a COSTA, Rogério. **Revista de Pesquisa em Arte**, v.2, n.1, p.112-119. Brasil, jan/jun, 2015.

MAPAYA, M.G; MUGOVHANI, N.G. **Ordinary African Musicology: An Africa-sensed Music Epistemology**. In: MAPAYA, M.G; MUGOVHANI, N.G. *John Blacking and Contemporary African Musicology Reflections, Reviews, Analyses and Prospectes*. The Centre for Advanced Studies of African Society, 2018. p. 25-42

MARTÍN, Espada. **Música, Interculturalidade e Identidad Sonora**. Tesis de lic. Facultad de Filosofia y Letras, Departamento de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires, 2019.

MARTINS, L. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras – Revista do Programa de Pós-graduação em Letras**, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <<https://bit.ly/PerformancesOralitura>>.

MAUSS, Marcel. **Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas**. In_. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003 [1925]. P. 183 -314

MELLO, Maria Ignez Cruz. **Música e mito entre os Wauja do Alto Xingu**. Dissertação de Mestrado. 1999. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFSC, Florianópolis.

MOREIRA, Gabriel F. **O elemento indígena na obra de Villa-Lobos**. Dissertação de mestrado em música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

NETTL, Bruno. **Colonialism**. [S. l.], 2001. DOI: 10.1093/gmo/9781561592630. article. 46822. Disponível em: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046822>

No boundaries. Cleveland: Heads Up International, 2004.CD

NICOLAS, Arsenio. **The music of Jose Maceda**: Musical Ideas in New Music in South Asia. International Symposium on Local Aesthetics. Institut of the Arts Surakarta, July 2016.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. **Music as Living Heritage-An Essay on Intangible Culture**. Edition EMVAS, Berlin, 2018.

OLIVEIRA PINTO, Thiago de. Musicologia e transculturação. IN: GUIMARÃES, Dinah (org.). **Estética transcultural na universidade latinoamericana: novas práticas contemporâneas**. Niterói: Eduff, 2015, pp 129-44.

OLIVEIRA, R.C. de. **Caminhos da identidade**: Ensaio sobre etnicidade e multiculturalismo. Editora Unesp; São Paulo, 2006.

OMOJOLA Bode. African Pianism as an Intercultural Compositional Framework: A Study of the Piano Works of Akin Euba. *Research in African Literatures*. Indiana University Press, vol. 32, no.2, p. 153–174, 2011.

ONOVWERESUOKE, H. Wendy. **African Art Music for Flute**: A Study of Selected Works by African Composers.” PhD diss., Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College, 2007.

PEPPERCORN, L. **Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.

PIEIDADE, Acácio T. C. **Música Ye’pâ-masa**: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação de mestrado em antropologia social, PPGAS, UFSC, 1997

PIEIDADE, Acácio T. C. **O Canto do Kawoká**: Música, Cosmologia e Filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado em antropologia) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2004.

PIEIDADE, Acácio T.C. **Onapapitsi**. Para duas flautas alto. Edição do compositor, 2018.

PIEIDADE, Acácio T.C. Reflexões Preliminares sobre Composição Transcultural. In: **MusiCS: Musicologia histórica, Composição e Performance**. PIEIDADE, Acácio T.C.; HOLLER, Marcos T. (organizadores) CRV, Curitiba, 2021.

PRUDENCIO, Cergio. **Hay que caminar sonando**. La Paz: Fundación Otro Arte, 2010.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. In A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Edgardo Lander (org). Colección Sur Sur, CLACSO, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. setembro 2005.

RIBEIRO, Darcy. Entrevista com Darcy Ribeiro. Entrevista concedida a Luís Donisete Benzi Grupioni e Maria Denise Fajardo Grupioni. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 3, n. 7, p. 158-200, nov. 1997.

_____. Entrevista concedida ao programa Abertura em 11/03/1979. Arquivo de vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Oli2Gejs8VE>

ROSS, Valerie. **Framing Intercultural Music Composition Research.** In **The Routledge International Handbook of Intercultural Arts Research.** P. 431-443 Edited by BURNAD, Pamela. MACKINLAY, Elizabeth. POWELL, Kimberly. Routledge, New York, 2016

SANDRONI, Carlos. **Propriedade Intelectual e Música na tradição oral.** *Cultura e Pensamento*, 3, dezembro de 2007. Disponível em:
<http://blogs.cultura.gov.br/culturaepensamento/debates/2007/revista-cultura-e-pensamento-n%C2%BA-3/>

SANTOS, A.B. **Colonização, Quilombos, Modos e Significações.** Brasília: INCTI/Unb, 2015.

SANTOS, Milton. **O espaço do cidadão.** São Paulo, SP: Universidade de São Paulo, 2007

SARAMAGO, José. Cartas. In: AMADO, Jorge. **Com o mar por meio – uma amizade em cartas /Jorge Amado e José Saramago.** 1ª edição, Companhia das Letras, São Paulo, 2017.

SEEGER, Antony. **Por que cantam os Kisêdjê** – uma antropologia musical de um povo Amazônico. São Paulo: Cosac Naify. 2015[1984].

SEEGER, Charles. **Prescriptive and Descriptive Music Writing.** *The Musical Quarterly* 44: 184-95. 1958.

STOBART, Henry (ed.). **The New (Ethno)musicologies.** Lanham: Scarecrow Press, 2008.

TAMUSUZA, Justinian. **Mu Kkubo Ery’Omusaalaba.** Berlin: Verlag Neue Musik, 1992.

TITON, Todd. J. Bi-Musicality as Metaphor. **The Journal of American Folklore.** University of Illinois Press on behalf of American Folklore Society, vol. 108, no. 429, p. 287-297, 1995.

VACCARI, Pedro Razzante. **O Negro e a Música nos Trópicos: o embranquecimento histórico do padre José Maurício Nunes Garcia.** Tese de doutoramento. Universidade Estadual Paulista, Instituto de artes. São Paulo, 2021.

VACCARI, Pedro Razzante. Padre José Maurício Nunes Garcia e o mulatismo musical: embranquecimento histórico? **Revista Música da USP**, São Paulo, v. 18, n. 1, p. 170-85, 2018.

VELHO, Gilberto. **Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1980.

WALLERSTAIN, Immanuel. **Impensar las ciencias sociales** (México: Siglo XXI), 1998b.

WEISSMANN, Lisette. Multiculturalidade, transculturalidade, interculturalidade. **Construção Psicopedagógica.** Departamento de Psicopedagogia do Instituto Sedes Sapientiae, vol. 26, no. 27, p. 21-36, São Paulo, 2018.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação cultural.** São Paulo: Pólen, 2019.

COMPLEXO DE BERLIM

Peça para piano, dois clarones e dois sax.

Gustavo Guimarães Elias

A ninguém ocorreria jamais, chegar em Berlim, em 1945, quando Berlim era bombardeada com uma quantidade de aviões diariamente, estudar a forma da família alemã ou estudar a literatura alemã, porque é evidente que nada era observável ali, senão aquela desgraça. E, no caso dos índios, é como se estivessem sob o bombardeio de Berlim, sob um bombardeio tremendo de enfermidade, violência, do diabo; enquanto o antropólogo fica ali, querendo ver o que é o índio puro, subsumindo daquilo uma realidade outra sem valor explicativo.

Darcy Ribeiro



"A causa do atraso em que nós estamos, qual é a causa? A causa somos nós os bonitos, a causa somos nós os educados, os ricos, que fizemos um país pra nós contra o povão, então, ciência social é para estudar isso. Agora, a maior parte dos cientistas sociais brasileiros não fazem nada disso, são uns "cavalos de santo" como costume dizer. Cavalo de santo de Foucault, cavalo de santo de Levi Strauss, pela boca deles Le Strauss está falando todo tempo, não olha para o Brasil. O importante para eles é citar o Poulantzas, ou dizer o que o Poulantzas pensaria, ou ao ler o Dezoito de Brumário de Marx e a partir dele fazer discursos acadêmicos, às vezes muito inteligentes, muito especiosos, mas são incapazes de olhar a realidade brasileira."

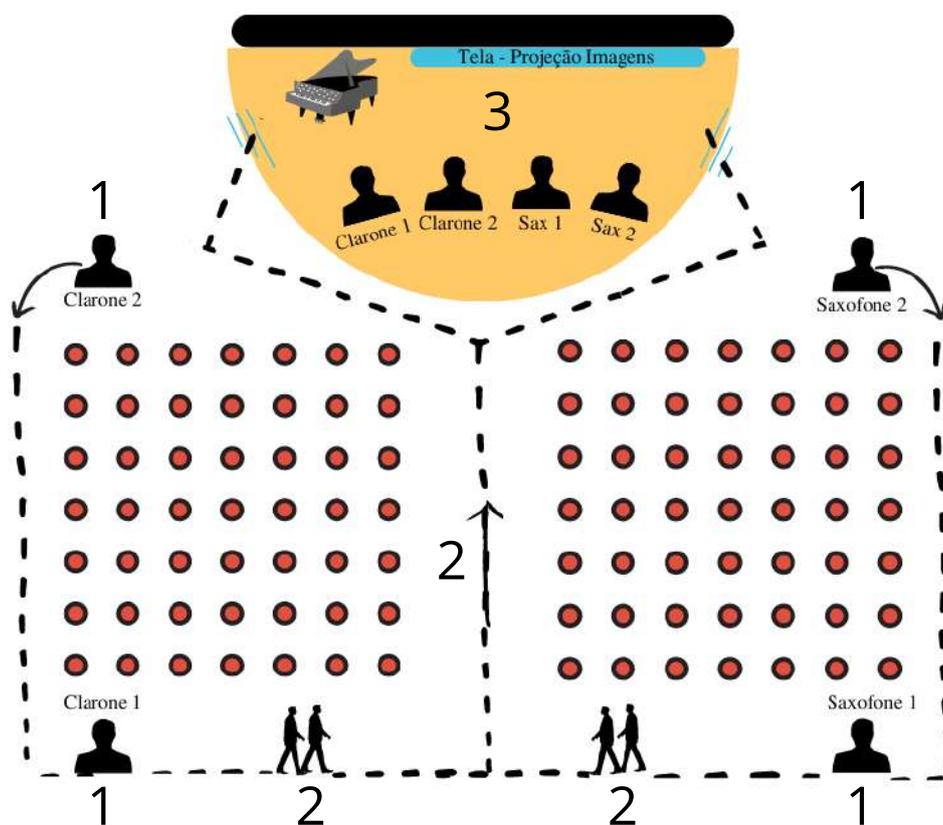
Darcy Ribeiro



Deputado, ouça minhas palavras: eu sou Kayapó, tem que ouvir minhas falas. Fiquei ouvindo você falar do dinheiro e agora vou falar pra você. É vocês aqui, deputados, que estão roubando dinheiro. Não foi nós Kayapós que roubamos o dinheiro. É aqui nessa casa que vocês, deputados, desviam o dinheiro. Nós, mebengokré, não estamos vendendo minério. É vocês, kuban, que gostam de extrair minério. Deputado, leva minha mensagem para seu chefe nos respeitar. Tem que respeitar a nossa FUNAI. Deixa a FUNAI inteira para nós. A FUNAI é o nosso órgão há muito tempo, por isso defendemos. Deixa inteiro para nós. Não fiquem bagunçando nossa saúde indígena. Deputado, deixa nossa saúde do mesmo jeito que tá, para que possamos defender coisas, assim como: mata, rio, Funai, saúde e entre outros.

Tuíra Kayapó

Mapa de movimentação



Legenda:

1 - Ponto de Partida (Compasso 1 ao 34)

2- Movimentação Conjunta (compasso 35 ao 56)

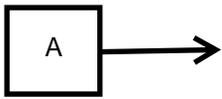
3- Palco (compasso 57 até o final)

A → Disparar sample 1

B → Disparar sample 2

C → Disparar sample 3

Complexo de Berlim



18s



♩ = 80

8^{vb}

Piano

11

f

5

3

f

f

14

cresc.

17

Musical score for measures 17-19. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music is marked with a forte *f* dynamic. The first two treble staves feature a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The third treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fourth treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The bass clef staves feature a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. A dashed line separates the two systems.

B →

20

Musical score for measures 20-22. The score is written for four staves: two treble clefs (top two) and two bass clefs (bottom two). The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The music is marked with a forte *f* dynamic. The first two treble staves feature a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The third treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The fourth treble staff has a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. The bass clef staves feature a melodic line with eighth-note patterns and a bass line with a steady eighth-note accompaniment. A dashed line separates the two systems.

23

Musical score for measures 23-26. The score is written for a piano with a treble and bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 4/4. The music is marked with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a melodic line in the upper register, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A dashed line separates the piano part from the bass line below.

27

Musical score for measures 27-30. The score continues from the previous system. The right hand has a melodic line with a forte (*f*) dynamic. The left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. A five-fingered chord (*5*) is indicated in the right hand. The bass line continues with eighth notes. The word "Pno." is written at the beginning of the bass line.

29

Musical score for measures 29-30. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets and quintuplets. A dashed line separates the upper and lower systems.

31

Musical score for measures 31-32. The score is written for five staves. The top two staves are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The bottom three staves are in bass clef. The music features a forte (*f*) dynamic marking. The notation includes eighth notes, sixteenth notes, and a triplet. A dashed line separates the upper and lower systems.

32

Musical score for measures 32-33. The score is written for four staves (treble clef, alto clef, tenor clef, and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The first three staves are grouped by a brace on the left. The first staff begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The second staff also begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The third staff begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The fourth staff begins with a fermata and a dynamic marking of *f*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

33

Musical score for measures 33-34. The score is written for four staves (treble clef, alto clef, tenor clef, and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The first three staves are grouped by a brace on the left. The first staff begins with a fermata and a dynamic marking of *fff*. The second staff begins with a fermata and a dynamic marking of *fff*. The third staff begins with a fermata and a dynamic marking of *fff*. The fourth staff begins with a fermata and a dynamic marking of *fff*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

deixar soar o pedal até sumir...

♩ = 120



35

B. Cl. 1

B. Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

f

f

Musical score for measures 35-38. The score is for four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, A. Sax. 1, and A. Sax. 2. The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 120. The dynamic marking *f* (forte) is present in the B. Cl. 2 and A. Sax. 1 staves. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

39

f

f

Musical score for measures 39-41. The score continues for the four parts: B. Cl. 1, B. Cl. 2, A. Sax. 1, and A. Sax. 2. The key signature remains two sharps. The dynamic marking *f* (forte) is present in the B. Cl. 2 and A. Sax. 1 staves. The music continues with rhythmic patterns, including some longer note values in the B. Cl. 1 part.

42

42

f

f

This system contains measures 42, 43, and 44. It features four staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various rests and ties. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the second staff of measure 42 and the first staff of measure 43.

45

45

f

f

This system contains measures 45, 46, and 47. It features four staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is two sharps (F# and C#). The music continues with eighth and sixteenth notes. Dynamic markings of *f* (forte) are present in the second staff of measure 45 and the first staff of measure 46.

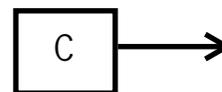
48

f

f

This block contains the musical notation for measures 48 through 51. It consists of four staves: a single treble clef staff at the top, followed by a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is two sharps (F# and C#). The music features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. A dynamic marking of *f* (forte) is present in the first two staves.

2'39



52

f

f

This block contains the musical notation for measures 52 through 55. It follows the same four-staff layout as the previous block. The key signature remains two sharps. The music continues with the same rhythmic pattern. Dynamic markings of *f* are present. In the right-hand side of the grand staff, there are two horizontal lines, one above the treble clef and one below the bass clef, which appear to be placeholder lines for additional notation.

10
56

B. Cl. 1

Musical staff for B. Cl. 1, treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The staff contains three measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *p*. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

B. Cl. 2

Musical staff for B. Cl. 2, treble clef, key signature of two sharps. The staff contains three measures of music. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

A. Sax. 1

Musical staff for A. Sax. 1, treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The staff contains three measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *p*. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

A. Sax. 2

Musical staff for A. Sax. 2, treble clef, key signature of three sharps. The staff contains three measures of music. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

Pno.

Musical staff for Pno., bass clef. The staff contains three measures of music. The notes are quarter notes with stems pointing down, and there are rests in the second and third parts of each measure. The first measure starts with a dynamic marking of *ppp* and a *ped.* marking. A dashed line is present above the staff.

59

Musical staff for B. Cl. 1, treble clef, key signature of two sharps. The staff contains three measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *p*. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

Musical staff for B. Cl. 2, treble clef, key signature of two sharps. The staff contains three measures of music. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

Musical staff for A. Sax. 1, treble clef, key signature of three sharps. The staff contains three measures of music. The first measure starts with a dynamic marking of *p*. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

Musical staff for A. Sax. 2, treble clef, key signature of three sharps. The staff contains three measures of music. The notes are quarter notes with stems pointing up, and there are rests in the second and third parts of each measure.

Musical staff for Pno., bass clef. The staff contains three measures of music. The notes are quarter notes with stems pointing down, and there are rests in the second and third parts of each measure. The first measure starts with a *cresc.* marking. A dashed line is present above the staff.

cresc.

62

p

p

This system contains measures 62, 63, and 64. It features five staves: two treble clefs at the top, two treble clefs in the middle, and one bass clef at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#). The first treble staff has a dynamic marking of *p*. The second treble staff has a dynamic marking of *p*. The middle two treble staves have a dynamic marking of *p*. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment with a slur across the three measures.

65

p

p

This system contains measures 65, 66, and 67. It features five staves: two treble clefs at the top, two treble clefs in the middle, and one bass clef at the bottom. The key signature is two sharps (F# and C#). The first treble staff has a dynamic marking of *p*. The second treble staff has a dynamic marking of *p*. The middle two treble staves have a dynamic marking of *p*. The bass staff contains a continuous eighth-note accompaniment with a slur across the three measures.

12
68

D →

Musical score for measures 12-68. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is D major (two sharps). The first three staves (treble clefs) contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes, grouped by a slur. A box containing the letter 'D' with an arrow pointing to the right is located above the first staff.

71

Musical score for measures 71-74. The score consists of five staves: four treble clefs and one bass clef. The key signature is D major (two sharps). The first three staves (treble clefs) contain melodic lines with eighth and sixteenth notes. The fourth staff (treble clef) contains a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fifth staff (bass clef) contains a bass line with eighth notes, grouped by a slur. The final measure of each staff (measures 73 and 74) contains a whole note chord marked with the dynamic *ppp*.



74 *8^{va}*

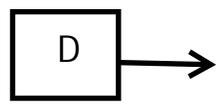
Pno. *fff*

78

82

86

Deixar soar o pedal até sumir...



Fim da primeira parte...

Blackout aos 4'00

II

D

4'26

♩ = 70

Piano

First system of musical notation for Piano. It consists of three staves: a treble clef staff with a key signature of one sharp (F#) and a 5/4 time signature, and two bass clef staves. The music features a long melodic line in the treble staff, starting with a fermata and a slur. The bass staves provide harmonic support with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic marking *ff* is present at the beginning of the bass line.

Pno.

Second system of musical notation for Pno. It consists of three staves. The treble staff continues the melodic line with a fermata. The middle bass staff has a few notes and rests. The bottom bass staff features a more active eighth-note accompaniment with a triplet of eighth notes. The dynamic marking *fff* is present at the beginning of the bottom bass line.

Pno.

Third system of musical notation for Pno. It consists of three staves. The treble staff continues the melodic line with a fermata. The middle bass staff has a few notes and rests. The bottom bass staff features a more active eighth-note accompaniment with a triplet of eighth notes. The dynamic marking *fff* is present at the beginning of the bottom bass line.

Piano score system 1. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/8 time signature. The right hand has a long melodic line starting on a whole note G4. The left hand features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. Dynamics include *p* and *mp*.

Piano score system 2. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/8 time signature. The right hand continues the melodic line. The left hand has a similar rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *p* and *mp*.



Piano score system 3. Treble clef, key signature of one sharp (F#), 4/8 time signature. The right hand has a sparse accompaniment with slurs. The left hand has a more active rhythmic pattern with triplets. Dynamics include *fff*.

Piano score for measures 7-8. The score consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains two measures of music with a *fff* dynamic marking. The middle Bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music with a *fff* dynamic marking. The lower Bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music with a *fff* dynamic marking, featuring triplet patterns. The measure numbers 7 and 8 are indicated at the start of the first measure.

Piano score for measures 9-8. The score consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains two measures of music with a *p* dynamic marking. The middle Bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music with a *mp* dynamic marking, featuring triplet patterns. The lower Bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music with a *p* dynamic marking. The measure numbers 9 and 8 are indicated at the start of the first measure.

Piano score for measures 10-8. The score consists of three staves: Treble, Bass, and a lower Bass staff. The Treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. It contains two measures of music with a *p* dynamic marking. The middle Bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music with a *p* dynamic marking, featuring triplet patterns. The lower Bass staff begins with a bass clef and contains two measures of music with a *p* dynamic marking. The measure numbers 10 and 8 are indicated at the start of the first measure.

Musical score for measures 11-12. The system consists of three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). Measure 11 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The treble staff has a half note chord (F#4, C5) with a fermata. The middle staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. The bottom staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. Measure 12 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The treble staff has a half note chord (F#4, C5) with a fermata. The middle staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. The bottom staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. Dynamics include *p* and *mp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the middle staff.

Musical score for measures 12-13. The system consists of three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). Measure 12 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The treble staff has a half note chord (F#4, C5) with a fermata. The middle staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. The bottom staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. Measure 13 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The treble staff has a half note chord (F#4, C5) with a fermata. The middle staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. The bottom staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. Dynamics include *p* and *pp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bottom staff.

Musical score for measures 13-14. The system consists of three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). Measure 13 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The treble staff has a half note chord (F#4, C5) with a fermata. The middle staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. The bottom staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. Measure 14 starts with a treble clef key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The treble staff has a half note chord (F#4, C5) with a fermata. The middle staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. The bottom staff has a half note chord (F#2, C3) with a fermata. Dynamics include *p* and *pp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the bottom staff.

Pno.

14 8

14

p

Detailed description: This system contains measures 14 and 15. The treble clef staff is mostly empty with a fermata over the first measure. The bass clef staff starts with a fermata in measure 14, followed by a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) in measure 15, then rests in measure 16. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the first measure of the bass staff.

Pno.

15 8

15

p

Detailed description: This system contains measures 15 and 16. The treble clef staff is mostly empty with a fermata over the first measure. The bass clef staff starts with a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) in measure 15, followed by a quarter note (B4) in measure 16, then rests in measure 17. A piano (*p*) dynamic marking is placed below the first measure of the bass staff.

Pno.

16 8

fff

16

fff

fff

Detailed description: This system contains measures 16 and 17. The treble clef staff has a fermata in measure 16, followed by a quarter note (B4) in measure 17, then rests in measure 18. The bass clef staff has a fermata in measure 16, followed by a triplet of eighth notes (F#4, G#4, A4) in measure 17, then rests in measure 18. A fortissimo (*fff*) dynamic marking is placed below the first measure of both staves.

Pno.

17 8

17

Detailed description: This system contains measures 17 and 18. Both the treble and bass clef staves are mostly empty with fermatas over the first measure of each staff.

18 *fff*

Pno. *fff*

Musical score for measures 18-19. The system consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It features a half note chord (F#4, A4) with a fermata, followed by a quarter note chord (F#4, A4) and a quarter note chord (F#4, A4). The middle staff is in bass clef with a 2/4 time signature, featuring a half note chord (F#2, A2) with a fermata, followed by a quarter note chord (F#2, A2) and a quarter note chord (F#2, A2). The bottom staff is in bass clef with a 2/4 time signature, starting with a fermata on a whole note chord (F#2, A2). It then contains a series of eighth notes: F#2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357,

21 8

Pno.

fff

fff

fff

22 8

Pno.

fff

fff

fff

23 8

Pno.

fff

fff

fff

Pno.

24 8

fff

24

fff

8

3

3

Pno.

25 8

fff

25

fff

8

3

3

2/4

2/4

Pno.

26 8

fff

26

8

2/4

2/4

6'06



II

9

27 8

Pno.

pp

pp

3 3

27

pp

8

Detailed description: This system of musical notation covers measures 27-31. It features three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 5/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over measures 27-30 and a final note in measure 31. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth notes with a fermata over measures 27-30 and a final note in measure 31. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with a fermata over measures 27-30 and a final note in measure 31. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo).

28 8

Pno.

pp

pp

3 3

28

pp

8

Detailed description: This system of musical notation covers measures 28-32. It features three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 5/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over measures 28-31 and a final note in measure 32. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth notes with a fermata over measures 28-31 and a final note in measure 32. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with a fermata over measures 28-31 and a final note in measure 32. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo).

29 8

Pno.

pp

pp

3 3

29

pp

8

Detailed description: This system of musical notation covers measures 29-33. It features three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 5/4 time signature. It contains a melodic line with a fermata over measures 29-32 and a final note in measure 33. The middle staff is in bass clef and contains a complex rhythmic pattern of eighth notes with a fermata over measures 29-32 and a final note in measure 33. The bottom staff is in bass clef and contains a simple bass line with a fermata over measures 29-32 and a final note in measure 33. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *pp* (pianissimo).

Piano score for measures 30-31. The system consists of three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). Measure 30 features a piano (*pp*) dynamic. The Treble staff has a long slur over two notes. The middle Bass staff contains a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The bottom Bass staff has a long slur over two notes. Measure 31 continues the melodic lines in the Treble and bottom Bass staves.

Piano score for measures 31-32. The system consists of three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). Measure 31 features a piano (*pp*) dynamic. The Treble staff has a long slur over two notes. The middle Bass staff has a long slur over two notes. The bottom Bass staff has a long slur over two notes. Measure 32 continues the melodic lines in the Treble and bottom Bass staves.

Piano score for measures 32-33. The system consists of three staves: Treble Clef (top), Bass Clef (middle), and Bass Clef (bottom). Measure 32 features a piano (*pp*) dynamic. The Treble staff has a long slur over two notes. The middle Bass staff has a long slur over two notes. The bottom Bass staff has a long slur over two notes. Measure 33 continues the melodic lines in the Treble and bottom Bass staves.

B. Cl. 1

33

p Gliss. -----

Pno.

33 8

pp

33

8

pp

B. Cl. 1

34

Gliss. -----

B. Cl. 2

p Gliss. -----

Pno.

34 8

pp

34

8

pp

B. Cl. 1

B. Cl. 2

Musical notation for B. Cl. 1 and B. Cl. 2, measures 35-36. Both parts are in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The music consists of a sequence of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. A dashed line is present below the staff for each instrument.

Pno.

Musical notation for Pno., measures 35-36. The piano part is in treble and bass clefs. Measure 35 features a half note G4 in the bass clef and a half note G5 in the treble clef, both with a fermata. Measure 36 features a half note G4 in the bass clef and a half note G5 in the treble clef, both with a fermata. The dynamic marking *pp* is present in both staves.

B. Cl. 1

B. Cl. 2

Musical notation for B. Cl. 1 and B. Cl. 2, measures 36-37. B. Cl. 1 starts at measure 36 with a half note G4, then a half note A4, and a half note B4. A glissando line is shown above the staff, starting from the G4 and rising to the G5. B. Cl. 2 continues with the eighth note sequence from the previous system: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4.

Pno.

Musical notation for Pno., measures 36-37. The piano part is in treble and bass clefs. Measure 36 features a half note G4 in the bass clef and a half note G5 in the treble clef, both with a fermata. Measure 37 features a half note G4 in the bass clef and a half note G5 in the treble clef, both with a fermata. The dynamic marking *pp* is present in both staves.

B. Cl. 2

A. Sax. 1

A. Sax. 2

37

mp

3

mp

Detailed description: This system covers measures 37 and 38. The B. Cl. 2 part (top staff) starts at measure 37 with a melodic line that includes a trill-like figure and a long note. The A. Sax. 1 part (middle staff) begins at measure 37 with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. The A. Sax. 2 part (bottom staff) has a rest in measure 37 and enters in measure 38 with a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp* for the saxophones.

Pno.

37 8

pp

37

8

pp

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 37 and 38. The right hand (top staff) has a long note in measure 37 and a melodic phrase in measure 38. The left hand (bottom staff) has a long note in measure 37 and a melodic phrase in measure 38. Dynamics are marked *pp* in both hands.

A. Sax. 1

A. Sax. 2

38

mp

3

3

Detailed description: This system covers measures 38 and 39. The A. Sax. 1 part (top staff) continues from measure 38 with a melodic line featuring a triplet of eighth notes. The A. Sax. 2 part (bottom staff) has a rest in measure 38 and enters in measure 39 with a triplet of eighth notes. Dynamics include *mp* for the saxophones.

Pno.

38 8

pp

38

8

pp

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 38 and 39. The right hand (top staff) has a long note in measure 38 and a melodic phrase in measure 39. The left hand (bottom staff) has a long note in measure 38 and a melodic phrase in measure 39. Dynamics are marked *pp* in both hands.

B. Cl. 1

p Gliss. ----- Gliss.

B. Cl. 2

p Gliss. -----

A. Sax. 2

Pno.

pp

pp

B. Cl. 2

Gliss.

A. Sax. 1

mp

3

A. Sax. 2

mp

3

Pno.

pp

pp

A. Sax. 1

A. Sax. 2

Pno.

41

mp

3

3

41 8

pp

41

8

pp

B. Cl. 1

B. Cl. 2

A. Sax. 2

Pno.

42

mp Gliss.

mp Gliss.

42 8

pp

42

8

pp

B. Cl. 2

A. Sx. 2

mf

f

Pno.

pp

pp



B. Cl. 1

A. Sx. 1

mf

f

Pno.

pp

pp

49

B. Cl. 1 *p*

A. Sax. 1

A. Sax. 2 *f*

49 8

Pno. *pp*

49

8

50

B. Cl. 2 *p*

A. Sax. 1 *f*

A. Sax. 2 *mf*

50 8

Pno. *pp*

50

8

51

B. Cl. 1 *p*

B. Cl. 2 *mp*

A. Sax. 1 *mf*

A. Sax. 2 *f*

Pno. *pp*

52

B. Cl. 1 *mf*

B. Cl. 2 *p*

Pno. *pp*

Pno.

53 8

pp

53

pp

8

Detailed description: This system shows the piano accompaniment for measures 53 and 54. The right hand (treble clef) features a melodic line with a slur over measures 53 and 54, and a fermata over the final note of measure 54. The left hand (bass clef) provides a harmonic accompaniment with a similar slur and fermata. The dynamic marking is *pp* (pianissimo).

A. Sx. 1

54

p Gliss. -----

Pno.

54 8

pp

54

pp

8

Detailed description: This system contains two staves. The top staff is for A. Sx. 1, showing a melodic line with a slur and a dashed line below it labeled "Gliss." with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is the piano accompaniment for measures 54 and 55, with a dynamic marking of *pp*. The piano part includes a slur and fermata over the final note of measure 54.

A. Sx. 1

55

A. Sx. 2

p Gliss. -----

Pno.

55 8

pp

55

pp

8

Detailed description: This system contains three staves. The top two staves are for A. Sx. 1 and A. Sx. 2, both showing melodic lines with slurs and dashed lines below them labeled "Gliss." with a dynamic marking of *p*. The bottom staff is the piano accompaniment for measures 55 and 56, with a dynamic marking of *pp*. The piano part includes a slur and fermata over the final note of measure 55.

A. Sx. 1

A. Sx. 2

Pno.

56 8

56

8

pp

pp

A. Sx. 1

A. Sx. 2

Gliss.

Pno.

57 8

57

8

pp

pp

3

3

pp

A. Sax. 2

58

Gliss.

Pno.

58

8

pp

pp

3

3

58

8

pp

59

8

pp

pp

3

3

59

8

pp

60

8

pp

pp

3

3

60

8

pp

Piano score for measures 61-62. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole note chord (F#4, A4) and a slur over the next two measures. The bass staff starts with a whole note chord (F#2, A2) and a slur over the next two measures. A *pp* dynamic marking is present in both staves. A triplet of eighth notes is indicated in the bass staff at measure 62.

Piano score for measures 63-64. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole note chord (F#4, A4) and a slur over the next two measures. The bass staff starts with a whole note chord (F#2, A2) and a slur over the next two measures. A *pp* dynamic marking is present in both staves.

Piano score for measures 65-66. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole note chord (F#4, A4) and a slur over the next two measures. The bass staff starts with a whole note chord (F#2, A2) and a slur over the next two measures. A *pp* dynamic marking is present in both staves.

Piano score for measures 67-68. The system includes a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff begins with a whole note chord (F#4, A4) and a slur over the next two measures. The bass staff starts with a whole note chord (F#2, A2) and a slur over the next two measures. A *pp* dynamic marking is present in both staves.

Pno.

65 8

pp

65 8

pp

Detailed description: This block contains the first system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). Measure 65 contains a half note G4 with a fermata. Measure 66 contains a half note A4 with a fermata. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. Measure 65 contains a half note G3 with a fermata. Measure 66 contains a half note A3 with a fermata. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure of each staff.

Pno.

66 8

pp

66 8

pp

Detailed description: This block contains the second system of a piano score. It consists of two staves, treble and bass clef. The treble staff begins with a treble clef and a common time signature. Measure 66 contains a half note G4 with a fermata. Measure 67 contains a half note A4 with a fermata. The bass staff begins with a bass clef and a common time signature. Measure 66 contains a half note G3 with a fermata. Measure 67 contains a half note A3 with a fermata. The dynamic marking *pp* is placed below the first measure of each staff.



FIM