

OBSERVAÇÕES SOBRE UMA ORQUESTRA

José Alberto Salgado e Silva

Ao observar a atividade musical de estudantes da UNI-RIO, dentro e fora da instituição, durante o ano de 2001, encontrei nove deles atuando como integrantes de uma orquestra fundada cerca de dois anos e meio antes, na cidade do Rio de Janeiro. Essa orquestra – que não se identifica como sinfônica, de câmara ou de dança – é formada por vinte e sete instrumentistas, e seu diretor musical, Itiberê Zwarg, é também o compositor de quase todo o repertório. Assistindo a um concerto desse grupo na cidade de Petrópolis (RJ), pude presenciar uma realização musical incomum, sob vários aspectos, o que levou-me a iniciar uma investigação de seus modos de trabalho. Nesta comunicação, apresento considerações sobre os relatos de alguns integrantes da orquestra e também de outros observadores que têm acompanhado seu desenvolvimento. Além disso, procuro descrever características que chamaram minha atenção naquele concerto, em termos de resultados artísticos e da conduta dos músicos durante o evento. Observei também dois ensaios regulares do grupo – com duração de seis horas cada –, como parte de uma rotina que os participantes consideram central para o trabalho.

Algumas perguntas para começar a pensar a singularidade dessa produção musical são: quais os procedimentos adotados nos ensaios? Como é que os músicos pensam sobre seu envolvimento com o trabalho na orquestra? Que música é essa que eles fazem? O que propõe o diretor musical? Além da instrumentação e do repertório, o que distingue esse de outros grupos de música instrumental?

FONTES E SITUAÇÕES DE OBSERVAÇÃO

Para falar sobre a Itiberê Orquestra Família, baseei-me em fontes e situações de observação diversas, concentradas em um período de três meses, entre julho e setembro de 2001. Nesse tempo, realizei entrevistas e conversei informalmente com vários integrantes e com outros músicos, que já conheciam o trabalho daquele conjunto.

Assisti a uma apresentação na cidade de Petrópolis e a dois ensaios regulares do grupo. Outra fonte de informação foi a presença de seu diretor musical como convidado de uma série de debates que organizo em uma escola de música do Rio de Janeiro.¹ Naquela ocasião, ele fez uma exposição dos motivos e de aspectos de seu trabalho atual, debatendo com outros convidados e participantes do encontro, entre os quais estavam quinze músicos da orquestra.

ASPECTOS VISUAIS E RECURSOS EMPREGADOS PELA ORQUESTRA

Primeiramente, é preciso ressaltar que a denominação “orquestra” é empregada liberalmente nesse caso, e parece referir-se mais ao número de músicos e à variedade da instrumentação que a qualquer analogia com grupos sinfônicos, de dança, big bands etc. Esse conjunto é atípico em vários aspectos, diferindo de outras orquestras em termos materiais, organizacionais e estéticos.

Visualmente, nota-se logo a ausência de traje formal ou padronizado, e a distribuição pouco usual: a maioria dos músicos toca de pé, durante ensaios e apresentações, trocando de lugar freqüentemente, em função da instrumentação de cada peça. Nota-se também o gestual livre, com movimentos não-coreografados que interagem com a música. Não há estantes no palco, porque partes escritas não são usadas nas apresentações e quase nunca nos ensaios; o repertório, quase todo de autoria do próprio diretor musical, é memorizado desde os estágios iniciais de cada composição.

A instrumentação da Itiberê Orquestra Família compreende o seguinte:

- piano (ou teclado);
- acordeão;
- cavaquinho;
- guitarras (2);
- violões (2, um dobrando em bandolim e viola de dez cordas; o outro, em uma terceira guitarra);

¹ Os Seminários de Música Pro Arte, mesma instituição onde a orquestra começou a se formar.

- baixo elétrico;
- contrabaixos (2);
- violoncelos (2);
- violinos (2, um dobrando em rabeca);
- viola (que é dobra de uma flauta);
- flautas (3, e mais duas que são dobras de saxofones);
- pífano (que é dobra de uma flauta);
- clarinetes (2, um dobrando em clarone);
- saxofones (2 tenores, 2 altos e um soprano, tocados por três músicos; dois deles dobram em flauta);
- trompete (dobrando em flugelhorn e melofone);
- voz solo;
- vozes em uníssono ou em polifonia;
- gaita cromática;
- bateria;
- percussão variada, incluindo zabumba, triângulo, agogô, pratos de mão, pandeiro, surdo e vibrafones (2).

NOTAS SOBRE O USO DA INSTRUMENTAÇÃO

Os percussionistas revezam-se entre os instrumentos, e três deles tocam também bateria.

A voz solo é usada em vocalise, e a cantora toca também cavaquinho e percussão.

Uma flautista dobra em flauta baixo, flautim, pífano e clarinete.

Dois músicos se revezam no piano/teclado; um deles dobra em acordeão e o outro atua também como saxofonista.

Três músicos se revezam no baixo elétrico, e dois deles tocam contrabaixo acústico.

Uma escaleta é usada para solos improvisados, pelo diretor e por um dos pianistas.

Outros recursos são usados, como palmas, gritos e efeitos vocais.

O INÍCIO DO GRUPO

A orquestra passou a existir como desenvolvimento e reformulação das oficinas² conduzidas pelo diretor com grupos de jovens instrumentistas em uma escola de música (Os Seminários de Música Pro Arte). Segundo um dos músicos, chegou uma hora em que “o pessoal não saía mais, só entrava [nas oficinas]”. Esse foi o estágio que o diretor recorda como a fundação da orquestra: “De repente vi que não era mais uma oficina, mas um trabalho”.

Como as oficinas eram dirigidas a jovens instrumentistas e estudantes de música, a orquestra hoje é formada por jovens que, na grande maioria, têm idade em torno dos vinte anos.

Derivando seu formato básico das oficinas iniciais, o regime de ensaios desse trabalho artístico varia conforme a proximidade de apresentações. O que é mais estável no regime é a duração de cada ensaio: eles ocupam boa parte do dia, num período de seis horas ou mais, com todos os músicos presentes, fora os ensaios de naípe, que às vezes acontecem no mesmo dia, pela manhã.

SOBRE A ORGANIZAÇÃO DO TRABALHO

Considero como aspectos centrais da organização do trabalho na Itiberê Orquestra Família: o método de composição do repertório, o caráter do envolvimento de seus integrantes e o prestígio musical do diretor. Estes seriam três fatores principais que, a meu ver, interagem para constituir um contexto musical próprio e contribuem, em grande parte, para a produção e percepção dos resultados.

No método de trabalho do compositor, não existe predeterminação de materiais ou estruturas, e o processo segue uma lógica de combinações em que cada estágio ou seção sugere o seguinte, que pode ou não conter elementos de estágios anteriores. Um dos conceitos utilizados por Itiberê para se referir a essa ativida-

² Essas oficinas não se identificam com a linha de educação musical analisada historicamente por José Nunes Fernandes em *Oficinas de Música no Brasil* (Rio de Janeiro: Papéis e Cópias, 1997) e apresentada pelo autor no curso de mesmo nome, na UNI-RIO. São, antes, módulos de trabalho para instrumentistas, com ênfase na prática de conjunto e no treinamento auditivo articulado à execução de instrumentos convencionais.

de é o de “música intuitiva”. O processo de geração do repertório da orquestra é também denominado por ele de “composição de corpo presente”: cada frase, cada levada e cada acorde são testados com os instrumentistas, no momento em que a idéia é proposta.

Observa-se então a ocorrência de uma composição *in loco*, durante os ensaios, em que as idéias do compositor são empiricamente testadas e modificadas na presença dos intérpretes. Como a produção é constante e constitui de fato uma das razões de ser do projeto, forma-se um extenso repertório: ao fim do concerto em Petrópolis (que durou mais de duas horas, bem mais que a maioria das apresentações da chamada “música instrumental”), um contrabaixista me mostrou o roteiro, dizendo que algumas peças não haviam sido tocadas naquela noite e várias outras tinham ficado fora da lista. Outro indício de uma produção prolixa é que a primeira gravação do grupo é um álbum com dois CDs. E segundo o diretor, já existe material pronto para mais um disco.

O envolvimento íntegro dos músicos nas atividades dessa orquestra é aparente nos discursos e em diversos comportamentos observados. A atitude geral, em face de um regime de ensaios especialmente intenso, chama a atenção. Pelo que observei e pelo relato de diversas fontes, os músicos regularmente ensaiam por períodos de pelo menos seis horas, geralmente sem faltas, sem sair mais cedo ou chegar mais tarde. Durante a semana da apresentação, numa sexta-feira, ensaiaram assim de segunda a quinta-feira.

Pode-se notar também uma priorização efetiva desse trabalho, com os músicos abrindo mão de outras atividades musicais que se interponham à agenda de ensaios e apresentações da orquestra. Essa dedicação dos integrantes está ligada a uma argumentação de fundo moral – lançada pelo diretor e compartilhada pelos músicos –, propondo que só com esse tipo de envolvimento é possível realizar um trabalho marcante e transformador. Nas palavras do diretor, foi feito “um pacto de sangue”, um “negócio muito sério”.³ Se não for assim, ele raciocina, “a coisa escorre entre os dedos”. Vários músicos concordam abertamente com essa proposta, e tal nível de dedicação parece já constituir-se em pressuposto da existência e manutenção da orquestra.

³ Comunicação pessoal, durante intervalo de ensaio. Expressões também usadas por Itiberê, em encontro da “Roda de filosofia”, dia 20/09/01, nos Seminários de Música Pro Arte.

O prestígio musical do diretor é o terceiro fator que destaco na construção do contexto da Itiberê Orquestra Família e deriva, em parte, de sua atuação há vinte e quatro anos ao lado de um respeitado músico, que ele considera seu mestre. Isso faz pensar nas observações de Henry Kingsbury sobre a transmissão de prestígio, no meio musical.⁴ De fato, a relevância de uma linhagem artística fica evidente nos discursos – a menção de ascendência/descendência é recíproca nas falas de discípulo e mestre, e estende-se à próxima geração:

“Esses meninos e meninas são os netos do “campeão” (referindo-se ao mestre). Somos uma família, a família da música. A missão continua...”, afirma o diretor a um jornal carioca.

“Entre os meus filhos, ele sempre foi o mais apegado ao trabalho”, diz o mestre referindo-se ao diretor, na mesma matéria.⁵

Mestre e discípulo constituíram, ao longo de mais de vinte anos de colaboração com outros músicos, um modo de produzir música que tanto eles como essa nova geração vêem como uma escola – uma linha de formação segundo certas diretrizes poéticas e estéticas –, que agora se expande com a atividade pedagógica e artística da orquestra.

Mas o prestígio do diretor não emana apenas de sua formação ao lado do mestre famoso, e dificilmente se sustentaria apenas por esse motivo, ao longo dos dois anos e meio de vida da orquestra: a força desse prestígio precisa da ratificação constante de seu talento musical e capacidade de direção diante dos jovens músicos. A meu ver, essa confirmação está se dando por uma combinação de quatro vias:

- a) pela construção de um repertório que lhes é esteticamente atraente;
- b) por uma orientação musical satisfatória – em nível individual e coletivo;
- c) pela tomada de decisões organizacionais; e
- d) pelo agendamento freqüente de apresentações, o que dá ao trabalho desses instrumentistas o sentido de realização pública.

⁴ Kingsbury, Henry, *Music, Talent and Performance - A Conservatory Cultural System*, Philadelphia: Temple University Press, 1988 (especialmente p. 44-46).

⁵ É significativa a fórmula encontrada para o nome do grupo: Nome do diretor-compositor + Orquestra + Família, em que ao mesmo tempo se tem o prestígio de um nome ligado a um outro “grande nome” e a presença da idéia de família, como que reforçando uma união e o compromisso de seus membros-integrantes.

OUTRAS CARACTERÍSTICAS DAS RELAÇÕES ENTRE MÚSICOS E DIRETOR

Na atuação do diretor musical, encontramos alguns traços comuns ao papel dos regentes de orquestra sinfônica, no tocante à centralização das decisões: suas orientações para a performance são firmes, há muitas interrupções durante o ensaio para fazer correções, e ele é exigente ao definir detalhes da interpretação. O que difere marcadamente do cenário analisado por Bernard Lehmann, em seu estudo sobre orquestras⁶, é a atitude geral dos músicos, que nesse caso nada tem de sarcástica ou desafiadora diante da autoridade do maestro. Pelo contrário, o respeito prevalece e uma espécie de lealdade artística manifesta-se na disposição com que cada músico encara a atividade de tirar no instrumento as idéias propostas por ele, de passar um trecho quantas vezes ele pedir e de prolongar o ensaio além da hora prevista. Nada a ver tampouco com a caricatura do comportamento de funcionários mesquinhos e maledicentes, filmada por Fellini em *Ensaio de Orquestra*.

SOBRE MEMORIZAÇÃO E ESCRITA DAS COMPOSIÇÕES

Falando ao microfone, na apresentação, Itiberê destacou o fato de que os músicos não estão lendo, enquanto tocam: “no palco, não tem partitura”. Esse ponto chama a atenção, diante da longa duração do concerto, das intrincadas passagens musicais e diante do próprio contexto de grandes formações, em que a memorização de partes não costuma ser exigência ou expectativa profissional, a não ser para solistas. O papel que a memorização das partes desempenha na execução merece ser pensado, nesse e em outros casos, em relação aos efeitos de fluência e expressividade musical.

Podemos afirmar que, na Itiberê Orquestra Família, está em andamento uma prática musical baseada na transmissão não-escrita, desde as melodias, vozes harmônicas e ritmos de uma composição – que é passada diretamente do compositor aos músicos – até conceitos gerais (como equilíbrio acústico, intenção interpretativa etc.) e instruções de execução em instrumentos específicos e naipes. A escrita é feita *a posteriori* e desempenha o papel de arquivo de consulta, recorrendo-se às anotações só quando alguém está em dúvida sobre um determinado ponto.

⁶ Lehmann, Bernard. O Avesso da Harmonia, *Debates*, nº 2. Rio de Janeiro: UNI-RIO, 1998, p. 73-102 (tradução de Elizabeth Travassos).

MAIS ASPECTOS DA PRODUÇÃO E INTERPRETAÇÃO DESSA MÚSICA

Nas composições, de modo geral, encontramos a justaposição de traços de músicas regionais (coco, caboclinhos, baião, toada, frevo, choro etc.), tratadas de forma estilizada e não-tradicionalista, e sucedendo-se no decorrer de uma mesma peça. Pode-se dizer que a própria recorrência desses traços de regionalismo, estilizados pela poética do autor (poética que inclui, por exemplo, uso freqüente de elaboração polirrítmica e de atonalismo), contribui, curiosamente, para a impressão de coesão do repertório. Outra porção do repertório emprega instrumentações menores, de duos a pequenos conjuntos, oferecendo uma face mais “camerística”. A estética geral é verbalizada em termos de uma “música para o mundo”, uma música “universal”.⁷

No concerto em Petrópolis, percebi um forte engajamento dos músicos na performance de cada peça: ao tocar seus instrumentos e ao acompanhar com gestos ou com a voz as seções executadas por seus colegas, ofereciam ao espectador sinais de prazer e envolvimento afetivo, no semblante e nos movimentos corporais. Percebi também aquilo que convenciamos chamar de musicalidade, essa combinação de fluência e intenção expressiva com que tocavam composições bastante complexas, ainda mais se consideramos a idade e os poucos anos de estudo técnico que vários deles trazem.

Aliás, existem diferenças de habilidade técnica entre os integrantes da orquestra, que são compensadas, em parte, por um procedimento habitual de cooperação nos ensaios, quando o diretor e os mais adiantados ajudam os mais iniciantes, e estes são chamados a usar o exemplo e a orientação daqueles para avançar no aprendizado. A “superação de vaidades”, segundo Itiberê, faz parte de uma dimensão moral desse trabalho que procura conjugar educação – entendida como algo mais que a capacitação técnica – e produção musical – pensada como tarefa que demanda responsabilidades de cada indivíduo em face dos interesses do grupo.

⁷ Essas formulações guardam uma afinidade declarada com o discurso de seu “mestre”, Hermeto Pascoal, que tem construído ao longo dos anos uma imagem pública associada à idéia de universalidade da música. Tal idéia parece ser reforçada por um reconhecimento de sua música em outros países, fato lembrado em mais de uma ocasião por Itiberê: “Não é à toa que músicos do mundo inteiro o reverenciam, e que seus concertos são pirateados por uma multidão de seguidores que não se contentam em esperar pelas gravações. O próprio Hermeto não gosta muito de gravar, ele acha que veio ao mundo para algo maior: compor sua música universal, estilo que abrange todas as cores” (em *O Globo*, Segundo Caderno, 10 de setembro de 2001).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um trabalho educativo com jovens instrumentistas, numa escola de música do Rio de Janeiro, originou a Itiberê Orquestra Família, grupo musical que passou a se apresentar publicamente, chegando à gravação de seu primeiro disco (um álbum duplo) neste ano de 2001. Desde a instrumentação e de certos aspectos que se percebem visualmente, esse conjunto dá sinais de um processo singular de produção – impressão que se confirma na observação dos procedimentos de ensaio, da metodologia de composição do repertório, da conduta no palco e dos discursos de músicos e de seu diretor musical.

Os ensaios longos e regulares são parte de uma rotina que os participantes consideram central para o processo. Nessa orquestra, é no ensaio que se compõe, é no ensaio que se aprendem as músicas e é no ensaio que os problemas técnicos individuais começam a ser trabalhados, além dos ajustes da execução coletiva. A música do repertório é composta e arranjada seguindo a abordagem que o diretor denomina “composição de corpo presente”, com sugestão, teste e modificação de idéias diante dos intérpretes. O método emprega a transmissão não escrita de música e sua conseqüente memorização, enquanto a notação tem o papel auxiliar de constituir arquivo. A percepção musical e as orientações verbais e gestuais ocupam, portanto, o centro do processo de ensaio de cada peça.

A conduta geral e os discursos de vários músicos com quem conversei denotam forte envolvimento com o trabalho: notam-se pontualidade, priorização dos compromissos com a orquestra e grande disposição. No palco e nos ensaios, são visíveis os traços de engajamento afetivo (com a performance assim como nas relações interpessoais) e satisfação com a atividade musical.

Ao conjugar uma proposta de educação musical com um trabalho de realização artística, o diretor da Itiberê Orquestra Família instala um processo produtivo que parece ter seus resultados vinculados, em boa parte, à adesão estética e ideológica dos músicos participantes. No caso em estudo, a proposta musical vem articulada a uma proposta ética para a trajetória de profissionalização, delineando uma dependência mútua entre os objetivos artísticos e certos comportamentos que valorizam a cooperação no aprendizado e o caráter coletivo do empreendimento artístico. Esses padrões de construção musical e conduta ética – que continuo a observar em minha pesquisa – parecem estar mais próximos da inovação que do convencional, no contexto do profissionalismo, em nossos meios musicais.