



“PARAFUSO”, DE RONEN ALTMAN: A PREDETERMINAÇÃO NO PROCESSO CRIATIVO DA ORQUESTRA POPULAR DE CÂMARA

Paula Zimbres¹

Resumo: A Orquestra Popular de Câmara foi um coletivo musical criado na cidade de São Paulo em 1997, por iniciativa do pianista Benjamim Taubkin e do multissoprista Teco Cardoso, com o objetivo estético de promover o “encontro do mundo contemporâneo com o tradicional” por meio da “apropriação de linguagens populares e eruditas”. Nesse contexto, a coexistência, no repertório da Orquestra, de músicas com “estruturas fechadas”, marcadas pela predeterminação composicional, ao lado de outras com “estruturas abertas”, definidas interativamente “no curso da performance”, tornou-se marca de sua estética e um dos principais elementos usados para referenciar, em seu processo criativo, cada um dos polos do contínuo que o grupo pretendia abranger. O presente artigo visa discutir o processo composicional por trás dessas “estruturas fechadas” a partir da análise da faixa “Parafuso”, composição do bandolinista Ronen Altman gravada no primeiro álbum da Orquestra. Em contraste com as faixas de “estruturas abertas”, descritas em artigo anterior, que consistem em temas conectados por longos “climas improvisados” (termo de Taubkin), essa faixa evidencia um planejamento estrutural que condiz com seu processo de criação: segundo relato do próprio Altman, ela surgiu como um exercício de composição em um ambiente educacional de viés erudito e a análise apresentada aqui busca apontar os elementos que demonstram esse caráter de predeterminação. Além disso, tendo em vista que uma das características mais marcantes da

¹Paula Zimbres é contrabaixista, compositora e musicóloga. É doutoranda em Música na Unicamp, onde desenvolve projeto de pesquisa sobre o processo criativo na música popular instrumental brasileira. Tem Mestrado e Bacharelado em Música pela Universidade de Brasília - UnB.

composição é sua construção rítmica não-isócrona (em compasso 11/8), o artigo inclui uma breve discussão sobre esses compassos e sobre como sua utilização na música ocidental, seja erudita ou popular, foi se naturalizando gradativamente ao longo do século XX.

Palavras-chave: Música popular instrumental brasileira (MPIB); composição; improvisação; compassos não-isócronos.

*“PARAFUSO”, BY RONEN ALTMAN: PREDETERMINATION IN THE
CREATIVE PROCESS OF ORQUESTRA POPULAR DE CÂMARA*

Abstract: *The Popular Chamber Orchestra (Orquestra Popular de Câmara) was an ensemble created in São Paulo in 1997, by initiative of pianist Benjamim Taubkin and flutist/saxophonist Teco Cardoso. The ensemble aimed at fostering a confluence of “contemporary” and “traditional” musicalities, by “appropriating popular and classical idioms”. In this context, the coexistence, in the Orchestra’s repertoire, of pieces with “closed structures”, marked by compositional predetermination, alongside others with “open structures”, established interactively “in the course of performance”, became one of the ensemble’s aesthetic trademarks, and one of the central elements used to reference each polarity in the continuum encompassed by the group’s creative process. This article discusses the compositional process behind such “closed structures” by analyzing the track “Parafuso”, a composition by mandolinist Ronen Altman recorded in the Orchestra’s first album. In contrast with the “open structure” pieces, described in a previous article, consisting of themes connected by long improvisational sections, this track displays a planned structural development that is in accordance with its creative process: Altman himself says it was created as a compositional exercise in a “classical” educational setting. The analysis presented here is intended to highlight the elements that demonstrate this predetermination. Additionally, considering that one of the piece’s most striking features is its non-isochronous rhythmic construction (11/8), the article includes a brief discussion of such meters and how they became gradually more common in Western music along the 20th century.*

Keywords: *Brazilian popular instrumental music; Brazilian jazz; composition; improvisation; non-isochronous meters.*

“PARAFUSO”, DE RONEN ALTMAN: LA PREDETERMINACIÓN EN EL PROCESO CREATIVO DE LA ORQUESTRA POPULAR DE CÂMARA

Resumen: *La Orquesta Popular de Câmara fue un colectivo musical creado en la ciudad de São Paulo en 1997, por iniciativa del pianista Benjamim Taubkin y el multisoprista Teco Cardoso, con el objetivo estético de promover el “encuentro del mundo contemporáneo con lo tradicional” a través de la “apropiación de idiomas populares y eruditos”. En este contexto, la convivencia, en el repertorio de la Orquesta, de piezas con “estructuras cerradas”, marcadas por una predeterminación compositiva, junto a otras con “estructuras abiertas”, definidas interactivamente “en el transcurso de la interpretación”, se convirtió en una seña de identidad de su estética, y uno de los principales elementos utilizados para referenciar, en su proceso creativo, cada uno de los polos del continuo que el grupo pretendía abarcar. Este artículo tiene como objetivo discutir el proceso compositivo detrás de estas “estructuras cerradas” a partir del análisis del tema “Parafuso”, composición del mandolinista Ronen Altman grabada en el primer álbum de la Orquesta. A diferencia de las pistas de “estructuras abiertas”, descritas en un artículo anterior, que consisten en temas conectados por largos “climas improvisados” (término de Taubkin), esta pista destaca una planificación estructural que se adapta a su proceso de creación: según el informe de Altman él mismo, surgió como un ejercicio de composición en un ambiente educativo con sesgo academicista, y el análisis que aquí se presenta busca señalar los elementos que demuestran este carácter de predeterminación. Además, considerando que una de las características más llamativas de la composición es su construcción rítmica no isócrona (en compás de 11/8), el artículo incluye una breve discusión sobre estos compases y cómo su uso en la música occidental, ya sea clásica o popular, poco a poco se fue naturalizando a lo largo del siglo XX.*

Palabras clave: *música popular instrumental brasileña (MPIB); composición; improvisación; métricas no isócronas.*

1. Introdução

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

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

Configurou-se, então, uma formação relativamente ampla que incluiu várias figuras de destaque da cena musical paulistana (da gravação do primeiro álbum participaram 14 músicos, contando os membros “efetivos” da Orquestra e o percussionista Naná Vasconcellos, como convidado especial). De um lado, entre os “instrumentos ligados à cultura urbana, como saxofone, piano, cello e contrabaixo” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a), estavam os multissopristas Teco Cardoso e Mané Silveira; os violoncelistas Dimos Goudarolis e Lui Coimbra; o contrabaixista Sylvio Mazzucca Jr.; e o próprio Taubkin ao piano. Do outro, no “rural da viola caipira, bandolim, acordeom, zabumba e pífanos” (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015a) era representado pelo violeiro Paulo Freire, o bandolinista Ronen Altman, o acordeonista Toninho Ferragutti e um naipe de percussões formado por Caíto Marcondes, Zezinho Pitoco e Luiz Guello, além da já mencionada participação especial de Naná Vasconcellos. Os pífanos estavam a cargo, também, de Teco Cardoso e a voz de Mônica Salmaso, usada

como instrumento, sem texto, tornou-se característica marcante da sonoridade do grupo.

Já vimos como o projeto estético da OPC, em consonância com o ideário de uma longa linhagem de pensadores e criadores atuantes na cultura brasileira, parte do desejo de conciliar ou estabelecer pontes entre os polos constituintes da cultura brasileira, ou, nos termos de Elizabeth Travassos (2000, p.7), as “linhas de força” que tensionam seus processos. Do ponto de vista dos artistas que atuam no campo da música popular instrumental brasileira (MPIB), uma das expressões mais concretas e relevantes desses pares dicotômicos fundamentais – popular-erudito, tradicional-moderno, rural-urbano, local-cosmopolita – é a distinção entre improvisação e composição, espontaneidade e predeterminação, oralidade-auralidade e escritura. Entendidas não como oposições, mas como um contínuo ao longo do qual cada artista está livre para transitar, cada uma dessas polaridades envolveria o trabalho com materiais e processos oriundos de diferentes universos culturais. É o que sugere o release do segundo álbum da Orquestra Popular de Câmara, *Danças, Jogos e Canções*, gravado ao vivo no SESC Ipiranga em 2002: ao reafirmar o compromisso com “as ideias do primeiro disco e da própria formação do grupo”, menciona “a apropriação de linguagens populares e eruditas” juntamente com a “mistura de estruturas fechadas e abertas”² (NÚCLEO CONTEMPORÂNEO, c2015).

Já discutimos em outro artigo (ZIMBRES, 2023) como a “Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)”, faixa que encerra o primeiro álbum, é fortemente representativa das “estruturas abertas” de que fala o release: percebe-se que os *temas*, momentos claramente predeterminados, são interligados por trechos improvisatórios – “Mais para o que eu chamo de criação espontânea do que improvisado” (TAUBKIN, 2023) – que não seguem o formato típico da improvisação jazzística sobre encadeamentos de acordes em ciclos de tamanho fixo, mas, pelo contrário, tomam a forma de diálogos e interações sobre harmonias estáticas, por vezes ambivalentes, estabelecendo momentos cujas durações parecem ter sido determinadas no momento da performance, de acordo com os caminhos sugeridos pelos gestos e interjeições dos músicos em sua conversa sonora. De fato, Taubkin afirma que “tinha música da Orquestra que a gente demorava dez minutos e às vezes demorava meia hora porque a gente escolhia o caminho X e todo mundo ia” (TAUBKIN, 2023) – ou seja, as durações exatas dos “climas improvisados [...] que eram muitos” (TAUBKIN, 2023) dependia de uma condução

² Release disponível em <<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/produto/dancas-jogos-e-cancoes/>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

espontânea e interativa de processos musicais “no curso da performance” (NETTL, RUSSEL, 1998).

Em contraste, este artigo pretende discutir uma outra faixa do mesmo álbum que representa o polo oposto: a predeterminação composicional, as “estruturas fechadas”. Trata-se de “Parafuso”, composição do bandolinista Ronen Altman³. Aqui, não há nenhum “clima improvisado”: a composição é toda predefinida, baseada essencialmente em um ostinato em compasso não-isócrono (11/8) sobre o qual é executado em uníssono um motivo melódico intensamente movimentado, em semicolcheias ascendentes (Figura 1), tocado por instrumentos variados (incluindo a voz, tratada aqui em pé de igualdade com todos os outros instrumentos da orquestra, conforme discutiremos mais adiante). A orquestração é cumulativa: um instrumento apresenta o tema, outro se junta a ele em uníssono na repetição, depois mais outro e assim sucessivamente. O arranjo reforça, assim, a principal peculiaridade da OPC: o somatório dos timbres de instrumentos que não são habitualmente usados no mesmo contexto (os instrumentos “rurais” e “urbanos” a que se refere o release). Esse somatório produz sua sonoridade característica, que é explorada aqui por meio de diferentes combinações, gerando uma variedade de texturas ao longo da música.

Figura 1 - Motivo inicial. Fonte: elaboração da autora.



É por isso, segundo o próprio Altman, que a música funcionou tão bem na OPC – “super emplacou na Orquestra, ficou lindo” (2023). Por um lado, a formação do grupo oferecia uma riqueza de possibilidades de distribuição da melodia e exploração da junção de timbres; por outro, era a própria música que parecia feita sob medida para demonstrar o potencial orquestral do grupo. Ou seja, em um sentido, o grupo favorecia a composição; em outro, a composição favorecia o grupo.

Conforme a análise a seguir busca demonstrar, essa faixa exhibe um grau de predeterminação e planejamento que contrasta com a liberdade textural das outras faixas do álbum. Essa predeterminação é evidenciada pelo fato de haver dois temas contrastantes que, no entanto, na reexposição, aparecem sobrepostos: o Tema B se

³ A faixa completa pode ser ouvida em <<https://youtu.be/cqOZPCenlg4?si=B-rxuHDD01FZVBf->>>. Acesso em: 20 out. 2023.

revela, ao fim, um contracanto do Tema A (o Tema A, em compasso 11/8, é aquele em semicolcheias que descrevi logo acima; o Tema B, em 6/8, uma melodia angulosa de notas longas e intervalos amplos, formada de frases que se elidem). Em seu relato sobre a composição, Altman não apenas confirma esse caráter planejado, como revela que a peça surgiu como um exercício de composição em que o desafio era, precisamente, desenvolver ideias musicais para além da inspiração inicial:

Eu lembro que eu fazia aula de composição e tal com um professor aqui de São Paulo chamado Sérgio Bizetti. Ele era assistente do Koellreutter. Aí eu lembro que eu levei o Parafuso e mais umas coisas junto, dentro do Parafuso. Aí eu lembro de uma frase que ficou marcada em mim pra sempre. Ele falou assim: “olha, isso aqui não é uma música. Isso aqui é um catálogo de ideias. Você me trouxe umas quinze composições. Você não tá a fim de desenvolver, né? Vai trabalhar. A parte de inspiração todo mundo tem. Agora trabalha”. (ALTMAN, 2023).

Altman respondeu à provocação. Seguiu o conselho e começou a desenvolver o motivo básico, primeiro transpondo-o em terças, criando a introdução e desenvolvendo a segunda voz, que mais tarde se desdobraria como Tema B. A respeito desse contracanto, ele relata: “eu sempre, não sei por que, eu meio que escuto duas vozes na minha cabeça. Então eu gosto de fazer [...] como se fosse o arranjo já” (ALTMAN, 2023).

Concluída a peça, não mais trabalhou nela. Em seu relato, o músico diz: “achei legal, missão cumprida, deixei na gaveta. Nunca mais peguei” (ALTMAN, 2023). Até que um dia, Taubkin sugeriu que seria interessante se os outros membros da Orquestra levassem composições também; que seria “legal ver um pouco a cara de cada pessoa da Orquestra” (ALTMAN, 2023). Segundo Altman, até aquele momento os ensaios da Orquestra eram todos “ensaio estilo Benjamim, né? [...] Benjamim odeia ler, então era tudo na boca, eu levava gravador... [...] cada um gravava um pedaço, depois ele mudava, era engraçado” (ALTMAN, 2023). Nas palavras de Taubkin: “Eu tinha as ideias todas, um esboço de cada ideia, ia passando para as pessoas e a gente ia finalizando no próprio ensaio. O que funcionou muito bem pra Orquestra porque estava todo mundo de cor [...] E eu sinto que [...] a performance da Orquestra era sempre melhor quando já estava decorado” (TAUBKIN, 2023).

Os “ensaios estilo Benjamim”, então, eram muito adequados a certos objetivos estéticos: eles favoreciam a produção daquelas “estruturas abertas”, formadas por momentos preestabelecidos costurados por trechos indeterminados. E eles favoreciam também que essas estruturas fossem absorvidas e internalizadas por cada músico de forma orgânica ao longo do processo de criação, permitindo que todos “tocassem de

cor”, o que levaria a uma performance melhor, mais livre e intensa, com maiores possibilidades de comunicação e interação entre os músicos.

Já quando os outros músicos começaram a trazer suas próprias ideias, a pedido de Taubkin, eles normalmente o faziam da forma mais convencional, com partituras. Nesses casos, segundo Altman, o processo era mais simples, mais direto. Foi o caso do “Parafuso”. Para Taubkin, no entanto, o “Parafuso” estava “meio na fronteira” (2023): embora todo escrito e predeterminado, e apesar do compasso irregular, era “uma música muito orgânica”, por isso “acabou ficando decorado, era uma música que ninguém lia. A gente simplesmente tocava” (TAUBKIN, 2023), diferentemente de outras – algumas composições de Caíto Marcondes, bem como o arranjo de “Tristeza do Jeca” criado por Sylvinho Mazzuca –, “coisas bem escritas que a gente sempre precisava tocar lendo” (TAUBKIN, 2023).

Analisaremos, a seguir, a composição “Parafuso” com base na transcrição produzida pela autora a partir da gravação e não na partitura original de Altman. Isso porque ao iniciar o trabalho não tínhamos conseguido, ainda, contato com o compositor e também porque consideramos que o próprio trabalho de transcrição envolve um contato mais profundo e prolongado com o material musical, que ajuda a internalizar e captar certas nuances, seja do arranjo ou da performance. Nesse sentido, talvez o trabalho de transcrição se assemelhe aos “ensaios estilo Benjamim”: um processo mais lento, menos direto, mas que leva a uma absorção mais completa e mais orgânica da música.

Antes da análise propriamente dita, no entanto, acredito que cabe um breve comentário sobre os compassos não-isócronos e sobre como sua utilização foi se tornando cada vez mais comum nas músicas ocidentais (eruditas ou populares) ao longo do século XX.

2. Sobre compassos não-isócronos

No começo havia um argumento recorrente contra tocar jazz nesses novos ritmos e métricas: Eles não são “naturais”. E minha resposta era: não são naturais para quem? São naturais para uma grande parte dos povos do mundo⁴. (ELLIS apud FENLON, 2002, p. 163)

⁴ “In the beginning there used to be a recurring argument against playing jazz in these new rhythms and meters: They are not “natural.” And my answer was: not natural to whom? They are natural to a great portion of the world’s peoples”.

Como já adiantamos, a característica mais marcante desta composição é a utilização do compasso irregular de onze tempos no tema principal, organizado de acordo com a subdivisão 3-3-3-2.

Figura 2 - Motivo inicial sobre ostinato.



Fonte: elaboração da autora.

Métricas irregulares como essa, embora raras na música da *common practice* da Europa Central e do Norte, tornaram-se cada vez mais utilizadas ao longo do século XX, tanto na música erudita quanto nas músicas populares. Notavelmente no jazz, no fusion, no rock progressivo e em certa vertente da música popular instrumental brasileira. Robert Erickson identifica Béla Bartók e Ígor Stravinsky como os responsáveis por “[abrir] as portas para um novo mundo rítmico” (ERICKSON, 1963, p. 179) na música ocidental através da inclusão de estruturas rítmicas assimétricas. No jazz norte-americano, tais compassos começam a aparecer nos anos 1950 e 1960, com Dave Brubeck, Stan Kenton, Lennie Tristano e Don Ellis (SAULL, 2014, p. 133-135; FENLON, 2002, p. 64-68); na música instrumental brasileira, por sua vez, segundo Raphael Ferreira da Silva (2021, p.2-3), adaptações de ritmos brasileiros a compassos irregulares começam a surgir nos anos 1960, com gravações de Dom Um Romão e do Quarteto Novo, para então se tornar recurso composicional característico de uma série de músicos, de Hermeto Pascoal a Letieres Leite.

O que caracteriza esses compassos irregulares (muitas vezes chamados inadvertidamente de compassos “ímpares”, o que incluiria erroneamente os compassos ternários) é sua construção assimétrica. Segundo a definição de Jordan Saull (2014, p. ii), trata-se de ciclos métricos formados por um número primo de tempos (5, 7, 11, por exemplo) ou por subdivisões irregulares de números não-primos (por exemplo, 9 dividido em grupos de 2+2+2+3 ao invés de 3+3+3), produzindo agrupamentos *não-isócronos* – ou seja, em que os tempos não têm todos a mesma duração. Embora ausentes tanto da *common practice* ocidental quanto das tradições populares do continente americano, ciclos não-isócronos aparecem com frequência em sistemas

rítmicos de outras culturas do mundo, como a *tala* indiana e o *aksak* da região dos Bálcãs (SAULL, 2014; FRACILE, 2003; RADULESCU, 1972).

Em termos de percepção, a sensação gerada por um compasso como esse é a de uma “quebra” no fluxo rítmico: é como se cada ciclo tivesse um tempo a mais ou a menos do que o esperado, forçando o ouvinte a constantemente readequar sua expectativa auditiva ou – no caso de um ouvinte que dança ou de um músico que toca – seu movimento corporal, seu passo, seu gesto. É como se fosse um compasso “manco”. E de fato, o já mencionado termo *aksak*, que nomeia o sistema rítmico dos Bálcãs e do Oriente Próximo, rico em compassos não-isócronos, vem do turco e significa, precisamente, “manco” (FRACILE, 2003, p. 198).

O que diferencia a rítmica *aksak* da rítmica clássica/distributiva é sua assimetria fundamental refletida no uso invariável de duas unidades de duração – uma longa e uma curta – ao invés de apenas uma unidade. [...] entre essas duas unidades há uma relação aritmética “ilógica” (2:3 ou 3:2) que dá essa característica “manca” ou “tropeçante” às músicas em *aksak*, justificando assim o próprio nome⁵. (FRACILE, 2003, p. 198).

Essa “manquidão” era justamente o que intrigava e escapava aos primeiros estudiosos dessa rítmica. Segundo Timothy Rice, as primeiras transcrições adequadas desses compassos foram feitas por um professor búlgaro em 1886. Até então, todos os estudiosos “esmagavam as canções búlgaras para caber no compasso ocidental mais próximo”⁶ (RICE, 1980, p. 62). O próprio Bartók, em sua empreitada de registrar as tradições musicais dos Bálcãs, relata:

Em minhas antigas transcrições ao lado do fonógrafo havia danças que eu transcrevia com toda a confiança como compassos de 4/4 com semínimas iguais – mas na verdade eu não tinha certeza absoluta porque eu acrescentava um comentário: “os finais do compasso são prolongados à moda Cigana” ... Mais tarde, corriji minhas antigas transcrições e percebi que no material romeno 5% das músicas também eram executadas no ritmo búlgaro⁷. (BARTÓK apud FRACILE, 2003, p. 200).

⁵ “What makes the *aksak* rhythm different from the classical/distributive rhythm is its fundamental asymmetry reflected in the invariable use of two duration units - a long one and a short one - instead of one unit only. [...] between those two units there is an ‘illogical’ arithmetic relation (2:3 or 3:2) which attaches that ‘lame’ or ‘stumbling’ characteristic to the tunes in *aksak*, thus justifying the name itself”.

⁶ “Crammed Bulgarian tunes into the nearest commonly available Western meter”.

⁷ “In my old notations by the phonograph there were such dances which I self-confidently noted as 4/4 measure with equal quarter-notes - but in fact I was not completely sure because I added such a remark: ‘the ends of the measure are prolonged in a Gipsy way’ ... Afterwards, I corrected my old phonograph notations and perceived that in the Romanian material 5% of the tunes were performed in the Bulgarian rhythm, too”.

O trabalho prolongado com esses sistemas musicais foi o que levou Bartók a incorporar tais estruturas rítmicas em composições como o *Quinto Quarteto de Cordas* (ERICKSON, 1963, p. 179) – enfatizando que “os compositores não tiraram do próprio bolso” tais “ritmos supercomplicados” (FRACILE, 2003, p. 208), mas que eles são parte relevante de um contexto cultural existente.

Assim, remontando às pesquisas de Bartók, Constantin Brailoiu e outros, parece plausível atribuir o surgimento dos compassos não-isócronos na música ocidental do século XX às investigações de viés “folclorista” em torno dos sistemas musicais de tradições não-ocidentais – seja na música erudita de tradição escrita ou nos gêneros populares já mencionados. Sua utilização concreta por artistas dessas mesmas formas de expressão, no entanto, pode ou não ser motivada diretamente por um interesse em “outras culturas”: frequentemente derivam de uma exploração mais experimental ou intelectualizada do próprio material musical, com “exposição apenas superficial a culturas não-ocidentais”⁸ (FENLON, 2002, p. 66).

É o caso de jazzistas como Dave Brubeck e Lennie Tristano: tudo indica que suas gravações que referenciam ritmos “turcos” (em títulos como “Turkish Mambo”, de Tristano [1956] ou “Blue Rondo à la Turk”, de Brubeck [1959]) foram inspiradas na utilização desses mesmos ritmos por compositores eruditos como o próprio Bartók⁹, e não pelo contato direto com as tradições de onde foram extraídos. Exemplificando o viés intelectualizado ou experimental dessas criações, Saull (2014, p. 116) relata que a faixa de Tristano já mencionada (“Turkish Mambo”) foi criada no *home studio* do pianista a partir da sobreposição, por *overdubs*, de cinco camadas instrumentais, cada uma em uma métrica diferente.

Mas, de maneira muito diferente, temos artistas como o trompetista e compositor Don Ellis: seu interesse pelos compassos não-isócronos surgiu com o estudo formal da música indiana no Departamento de Etnomusicologia da UCLA em 1963-1965¹⁰ (FENLON, 2002, p. 25 em diante), onde teve contato com Ravi Shankar e Hari Har Rao; a partir daí, a busca por diferentes formas de incorporar e tornar naturais esses “novos ritmos” (termo do próprio Ellis) tornou-se o principal motor de sua vida criativa até sua morte precoce em 1978. Sua exploração intensa de rítmicas não-isócronas foi alvo constante de críticas por parte de “puristas”: tratava-se, segundo eles, de meros

⁸ “Only cursory exposure to non-Western cultures”.

⁹ Segundo Fenlon (2002, p. 66) Brubeck teria estudado composição com Arnold Schoenberg e Darius Milhaud enquanto frequentava o Mills College, em Oakland, Califórnia.

¹⁰ Como nota Jordan Saull (2014, p. 144), embora relativamente comum hoje em dia, a experiência acadêmica de Ellis, em um período em que os departamentos universitários de Etnomusicologia ainda estavam em processo de consolidação, era, de certa forma, pioneira e inusitada para a época.

“gimmicks” (“truques”, “maneirismos” ou talvez “gracinhas”) e seria impossível “swingar”, “dançar” ou “tomar liberdades rítmicas” em um contexto rítmico que não fosse o quaternário usual (FENLON, 2002, p. 68; SAULL, 2014, 137-138). Foi em resposta a essas controvérsias que Ellis proferiu a citação usada para abrir esta seção – tais ritmos são, sim, “naturais para uma grande parte dos povos do mundo” e só não se tornarão naturais também para nós, músicos ocidentais, eruditos ou populares, se nos furtarmos a os explorar, praticar e a desenvolver métodos pedagógicos adequados para adquirir fluência neles.

E, de fato, nas décadas subsequentes os compassos não-isócronos passaram a ser tratados com muito mais aceitação e naturalidade por músicos de diversos estilos, como vimos. Por um caminho ou por outro – seja por uma investigação consciente de práticas transculturais ou por uma exploração puramente sonora de configurações rítmicas inusitadas, em busca do efeito de “quebra de expectativa” que é muito bem-vindo de um certo ponto de vista estético – as métricas irregulares, mesmo longe de substituir as regulares como padrão cultural, já são muito mais presentes e realizadas com fluência muito maior do que na época de suas primeiras aparições. Como notou Brubeck em 1976:

[...] isso pode te surpreender, mas a área em que meus filhos me deixam muito para trás é nas fórmulas de compasso distantes. É estranho, porque nós éramos associados com ‘Take Five’ e vários compassos que pareciam muito avançados dez anos atrás; mas os jovens podem tocar com perfeita facilidade em 7/4, 11/4, improvisando até mesmo em 35/4, e não precisam contar mais do que um músico de jazz vinte anos atrás precisaria contar em 4/4¹¹. (BRUBECK apud FENLON, 2002, p. 163).

Mas e no caso da Orquestra Popular de Câmara? Qual pode ser a motivação para o uso do compasso 11/8 em “Parafuso”? Um aceno às rítmicas não-ocidentais ou um “recurso composicional autorreferencial” (SAULL, 2014, p. 138)? O próprio Altman responde:

A fórmula de compasso veio naturalmente. Eu não consigo explicar. Eu brinco que eu tenho um problema rítmico, que tudo eu adoro ouvir em 5/4, sempre acho que tá faltando uma conclusão. Há pouco tempo eu tava agora compondo... o [violonista] Swami Jr. me mandou uma parte e eu falei, vou continuar. E era em valsa. E eu contava, uma dificuldade de continuar

¹¹ “This may surprise you, but the area in which my kids leave me way behind is far-out time signatures. It’s strange, because we were associated with ‘Take Five’ and various meters that seemed very advanced ten years ago; but the youngsters can play with perfect ease in 7/4, 11/4, improvising even in 35/4, and they don’t have to count any more than a jazz musician twenty years ago would need to count 4/4 time”.

em valsa, eu ia ver eu estava em 5. Eu falei, o que será que eu tenho? [risos] *Sou meio manco de ritmo*. [...] Mas foi totalmente sem pensar. Poderia inventar um monte aqui, né? Não, é porque eu ouvia Egberto, aí um dia eu tava ouvindo Bartók...Mas não foi não. [risos] (ALTMAN, 2003; grifo da autora)

Esse depoimento parece confirmar o relato de Brubeck e justificar a insistência de Ellis: se no início, décadas atrás, era preciso “quebrar a cabeça” para tocar em compassos não-isócronos e o resultado parecia “estranho”, com o tempo se tornou natural a ponto de ser possível compor em um desses compassos “sem perceber”. Tão espontânea é essa tendência, tão intuitiva essa preferência pela assimetria, que Altman chega a brincar, como vimos, que é “manco de ritmo”, aproximando-se inadvertidamente do próprio significado do termo *aksak*, conforme a descrição de Fracile acima (2003, p. 198). Essa caracterização, hoje naturalizada, outrora soou profundamente ofensiva a Bartók:

Quando um dos nossos famosos pesquisadores musicais ouviu músicas com o ritmo búlgaro pela primeira vez, ele gritou: Todos os búlgaros são coxos, para suas músicas terem esses ritmos mancados? Pode parecer uma piada, mas se desejarmos explicar o fenômeno de um aspecto psicológico, o comentário não é aceitável¹². (BARTÓK apud FRACILE, 2003, p. 197)

Hoje, entretanto, ser “manco de ritmo” não parece representar nenhum problema: embora Altman fale disso, em tom de brincadeira, como um “problema rítmico”, como uma dificuldade individual, é evidente que tal tendência não é vista como uma deficiência, mas como uma virtude, uma habilidade a ser valorizada. Tanto que “Parafuso” foi muito bem recebida pelos outros integrantes da OPC, “todo mundo adorou” (ALTMAN, 2003). Essa aprovação foi uma surpresa para o compositor que “achava esquisita a música. Não gostava tanto assim não” (ALTMAN, 2003). E embora Altman brinque, também, que gostaria de dizer que a música foi inspirada em Bartók mas que isso não é verdade, em termos históricos não deixa de ser verdade, sim. Afinal, a exploração sonora que permitiu chegar a um tema de configuração assimétrica e que, no entanto, soa natural, “orgânico” e “evidente” (TAUBKIN, 2023) só foi possível porque, já há décadas, tais assimetrias têm sido exploradas por outros compositores, em uma empreitada cujo pontapé inicial foi dado por músicos como Bartók, com seu interesse na investigação transcultural. Assim, mesmo não tendo sido inspirada direta ou

¹² “When one of our famous musical researchers heard tunes with Bulgarian rhythm for the first time, he shouted: Are all the Bulgarians lame, their songs having these limping lame rhythms? That may sound as a joke, but if we wish to explain this phenomenon from a psychological aspect, the remark is not acceptable.”

conscientemente em um compositor ou em uma manifestação específica, “Parafuso” pode ser considerada fruto de um contexto em que contatos transculturais serviram para fomentar experiências sonoras como essa.

3. “Parafuso”: uma análise descritiva

A seção a seguir apresentará uma análise da faixa “Parafuso”, procurando demonstrar em que sentidos sua configuração evidencia uma importante predeterminação composicional, caracterizando-a como representante das “estruturas fechadas” no contínuo abrangido pelo processo criativo da OPC. Para facilitar o acompanhamento da análise, acrescentarei, em notas de rodapé, o link para o ponto de início, na gravação, de cada um dos trechos transcritos.

A faixa tem início com uma introdução lenta, interpretada em rubato, consistindo em uma melodia apresentada pelo violoncelo com acompanhamento harmônico do acordeom (Figura 3). Embora contraste marcadamente com o caráter do restante da composição, essa introdução lírica pode ser entendida como um elemento de coerência na estética do álbum, já que é um procedimento característico do grupo: grande parte das faixas começa com uma exploração melódica livre, muitas vezes não-métrica, em preparação para o tema propriamente dito. Dessa vez, no entanto – ao contrário de outras faixas, especialmente o “Bayati” e a “Suíte...” – a introdução não se configura como um “momento-estado” (MOLINA, 2017, p. 119) ou uma atmosfera aberta e sim como um desenvolvimento melódico-harmônico predeterminado, com uma estrutura métrica clara (ainda que interpretada com a liberdade rítmica do rubato), elaborada previamente pelo próprio compositor (ALTMAN, 2023).

Figura 3 - “Parafuso” (introdução – 0’00”) ¹³.

Violoncello

Rubato

Acordeom

Rubato

Bb(add9) Asus(9) A7(9) Bb/D Bbm/Db Csus(13) C7(b13)

5

Vc.

3

Ac.

Fm(9) C/E Am7(b5) Ab7(#11) Gm(11) Gm6

9

Vc.

3

Ac.

Gm(11) D/F# Fsus F6 E7sus E7

Fonte: elaboração da autora.

Assim, mesmo dissociada esteticamente do restante da faixa, a introdução condiz com a ênfase já mencionada no polo das “estruturas fechadas”. O elemento mais característico da composição é apresentado imediatamente após a introdução: o compasso irregular ou não-isócrono de 11/8 começa no piano com uma figura rítmica vigorosa sobre um acorde de A7M(#11) (Figura 4), que, transposta harmonicamente, será mantida como ostinato ao longo de toda a parte A:

¹³ <<https://youtu.be/cqOZPCenlq4?si=HrFgKluHPva10BMG>>.

Figura 4 - Célula rítmica do piano em 11/8 (1'06'')¹⁴.

Fonte: elaboração da autora.

Sobre esse ostinato – inspirado, de acordo com Altman (2023), no estilo de Astor Piazzolla – surge o motivo principal da composição: um desenho melódico ascendente em semicolcheias, inicialmente na altura de sol menor, que se repete de forma quase idêntica por três vezes, alterando-se apenas a nota mais aguda de cada grupo, formando uma descida cromática na ponta superior (fá-mi-mib-ré). Descrito em graus, o motivo melódico pode ser visualizado como 1-2-3-5-7m / 1-2-3-5-6 / 1-2-3-5-6m-5 / 3-5-2-3, configurando nitidamente o agrupamento rítmico não-isócrono de 3+3+3+2 no nível das colcheias (Figura 5).

Figura 5 - Motivo da parte A em sol menor com agrupamento em 3+3+3+2 (1'14'')¹⁵.

Fonte: elaboração da autora.

A sobreposição desse motivo melódico ao ostinato, executado agora por piano, contrabaixo e percussão, revela a presença simultânea de dois padrões assimétricos diferentes: um – o da melodia – estruturado no nível das colcheias, formando, como já descrito, um padrão 3+3+3+2; o outro, o do ostinato, no nível das semicolcheias, em 3+3+3+3+3+3+2+2. O fato de cada voz organizar seu padrão rítmico em um nível de subdivisão diferente gera, dentro do compasso não-isócrono, uma segunda camada de complexidade polirrítmica: as acentuações do ostinato coincidem com o início e com a metade de cada agrupamento ternário da melodia; as duas vozes entram em total acordo apenas nos agrupamentos binários ao final do compasso, como que para marcar definitivamente a conclusão de um ciclo que logo vai se repetir, em uma espiral crescente.

¹⁴ <https://youtu.be/cqOZPCenlg4?si=HLf93isikY6O_dOC&t=66>.

¹⁵ <<https://youtu.be/cqOZPCenlg4?si=HwwHU7wbrZgC0Yc4&t=74>>.

Figura 6 - Tema e ostinato sobrepostos, com agrupamentos rítmicos e indicação das acentuações do ostinato em relação ao tema (1'14").

Fonte: elaboração da autora.

A escolha do termo “espiral” para descrever o trecho não é casual: de fato, essa é a sensação que o desenho dessa melodia me transmite. Por três vezes, ela traça um percurso ascendente; a cada vez, a nota superior se aproxima um pouco mais do próprio eixo – no caso da primeira exposição, a nota sol – para, da quarta vez (não por acaso, no último tempo, o único de subdivisão binária, que dá ao compasso seu caráter não-isócrono, interrompendo o ciclo abruptamente antes do esperado), em um movimento alternado, dar a volta em si mesma e voltar para o centro, apenas para começar tudo de novo. Arrisco dizer que talvez seja essa a metáfora cinética por trás do título da peça, o “parafuso”: a melodia que gira em torno de si mesma.

Descrevi-a, além disso, como uma “espiral crescente”; refiro-me à sensação de tensão cumulativa, acentuada pela transposição, a cada duas repetições, desse conjunto melodia-ostinato por intervalos de terças menores ou maiores ascendentes (sol menor – si bemol menor – ré menor – fá menor), formando um paralelismo harmônico de caráter modal (no sentido da justaposição de acordes não relacionados entre si em termos de funções tonais ou de pertencimento a um dado campo harmônico [TINÉ, 2008, p. 11-12, 51]). Aqui, tanto o paralelismo harmônico quanto a direção ascendente de cada uma das transposições atuam para criar um efeito de aumento gradual da tensão. Também contribui de forma importante para esse efeito a instrumentação cumulativa, na qual, a cada transposição, um novo instrumento se agrega em uníssono aos anteriores: em sua primeira exposição a melodia é apresentada apenas pelo bandolim, ao qual se somam gradativamente a voz¹⁶, a flauta e o acordeom, conforme indicado na Figura 7. Assim, tanto no sentido da massa sonora quanto na

¹⁶ O papel de destaque da voz, em uma composição de construção tão sistematicamente instrumental, é uma característica importante da estética da Orquestra Popular de Câmara e será discutida mais adiante.

ampliação do registro dos instrumentos em direção ao agudo, a composição caminha para um ápice de tensão.

Figura 7 - Parte A (1'14").

The musical score for 'Parte A' consists of four systems, each with a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 6/8. The instruments and chords are as follows:

- System 1:** Bandolim. Treble clef: G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5. Bass clef: G2, Bb2, D3, F3, G3, Bb3, D4, F4. Chords: Gm7, Gm6, Gm(b6), Gm.
- System 2:** Bandolim + voz. Treble clef: Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, Ab5, Bb5. Bass clef: Bb2, D3, F3, G3, Bb3, D4, F4, Bb4. Chords: Bbm7, Bbm6, Bbm(b6), Bbm.
- System 3:** Bandolim + voz + flauta. Treble clef: D4, E4, F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5. Bass clef: D2, F2, G2, Bb2, D3, F3, G3, Bb3. Chords: Dm7, Dm6, Dm(b6), Dm.
- System 4:** Bandolim + voz + flauta + acordeom. Treble clef: F4, G4, Ab4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5. Bass clef: F2, Ab2, Bb2, D3, F3, G3, Bb3, D4. Chords: Fm7, Fm6, Fm(b6), Fm.

Fonte: elaboração da autora.

Essa parte A se repetirá integralmente, mas antes disso há um interlúdio (Figura 8), em compasso isócrono, de 6/8, que parece condensar todo o movimento da espiral melódica em um espaço mais restrito de dois compassos, um deles ascendente, o outro de terminação descendente, em uma estrutura frasal de pergunta e resposta. O acompanhamento, por sua vez, mescla a figura rítmica do ostinato da parte A, na primeira metade do compasso, com a figuração em colcheias repetidas que assumirá a frente na parte B, conforme veremos logo adiante.

Figura 8 - Interlúdio (1'41'')¹⁷.

Fonte: elaboração da autora.

Após as duas repetições da parte A + interlúdio, o motivo da melodia principal soa mais uma vez antes de dar lugar à parte B (Figura 9).

Figura 9 - Parte B (2'29'')¹⁸.

¹⁷ < <https://youtu.be/cgQZPCenIq4?si=n6JrjHfV-jclnZTu&t=101> >.

¹⁸ < <https://youtu.be/cgQZPCenIq4?si=YM15gnhg4JpM5d9W&t=149> >.

Fonte: elaboração da autora.

Nesse ponto, no acompanhamento do piano, surge a já mencionada figuração em colcheias contínuas, baseada em um acorde menor com quarta adicionada que será transposto, novamente, seguindo a mesma sequência de terças da parte A: sol menor, si bemol menor, ré menor, fá menor. A métrica, aqui, é isócrona, conforme o padrão (6/8) já anunciado pelo interlúdio; a estrutura formal, no entanto, mostra-se irregular – cinco compassos em sol menor, quatro em si bemol, cinco em ré e fá e novamente quatro em sol, logo antes do retorno ao ostinato não-isócrono. Sobre essa harmonia, desenvolve-se, em uníssono entre flauta e voz, uma melodia algo lírica, porém tortuosa: lírica na rítmica, com muitas notas longas, mas tortuosa na estrutura intervalar, bem como nas frases contínuas, com poucos respiros e muitas elisões. Na maior parte das vezes, os inícios e finais de frases são marcados apenas pelas mudanças de acordes; o movimento melódico, em si, parece quase contínuo. Com exceção da nota longa (fá) no compasso 10, alcançada por uma descida cromática, que representa um respiro mais substancial, e do motivo arpejado que se repete, com modificações, nos compassos 12, 15 e 17, há pouca distinção fraseológica aqui. Quanto à estrutura intervalar, ela apresenta complexidade crescente: a melodia começa com um salto de quarta (do quinto para o primeiro grau de sol menor) e prossegue basicamente em graus conjuntos por algum tempo, mas gradualmente vão surgindo saltos cada vez maiores, culminando

com a sétima menor nos compassos 13-14, formando um desenho melódico improvável e cheio de arestas.

Dentre essas “arestas”, o motivo arpejado já mencionado merece atenção: trata-se de um desenho baseado no arpejo da tríade maior, porém começando no sétimo grau de cada acorde menor, apoiando-se, portanto, sempre em notas de tensão de cada acorde (Figura 10). Sobre si bemol menor, por exemplo (compassos 6 e 7), a melodia reforça as notas lá bemol (sétima), dó (nona) e mi bemol (quarta ou décima primeira). O mesmo ocorre sobre os acordes de ré menor, com o arpejo descendente sol-mi-dó, e fá menor, com o arpejo de mi bemol maior acrescido da sétima maior (ré), sexta maior de fá, que, reforçada no compasso 16, ressalta seu caráter dórico¹⁹. Esse é um recurso característico dos idiomas modais, usado com a finalidade de reforçar naturalmente notas menos previsíveis de cada acorde, evitando a tendência natural de se apoiar nas notas principais de seus arpejos – o que, de um certo ponto de vista estético “jazzisticamente orientado” (SILVA, 2021, p. 38), poderia parecer “redundante”. Paulo Tiné chama de “modalmente saturados” esses acordes que, por meio de “sobreposições de 3as, 4as, *clusters* diatônicos ou aberturas mistas derivadas das possibilidades anteriores” (2008, p. 51), enfatizam não as notas básicas das tríades ou tétrades, mas suas extensões, e isso pode acontecer tanto na construção do próprio acorde quanto pela sobreposição de um desenho melódico – é o caso aqui.

Figura 10 - Saturação modal produzida pelos arpejos maiores sobre a sétima dos acordes menores (2'39")²⁰.

Arpejo de Lá bemol maior sobre Si bemol menor

The image shows a musical score for piano. The top staff is in treble clef and contains a melodic line. The first measure starts with a Bb note, followed by a D note, and then an Eb note. A red box highlights the first two measures of this melody. The bottom staff is in bass clef and contains a simple arpeggio pattern. The chord is labeled as Bbm7(11). The score is divided into four measures, with the first measure containing the melody and the following three measures containing the arpeggio pattern.

¹⁹ Não que a sonoridade dórica seja constante aqui: assim como o Tema A é construído pela alternância entre sétima menor, sexta maior e sexta menor, aqui, em seu passeio tortuoso por sobre os acordes, a melodia passa pela sexta menor (no compasso 3, sobre Sol menor) e chega mesmo a sustentar uma quinta diminuta sobre o acorde de Ré (compasso 14).

²⁰ <https://youtu.be/cqOZPCenlg4?si=1leSIPMBjX_fOSfv&t=159>.

10

Arpejo de Dó maior sobre Ré menor

15

Arpejo de Mi bemol maior sobre Fá menor

Fonte: elaboração da autora.

Concluindo a parte B e preparando a volta da parte A, a melodia termina com o mesmo desenho alternado do final do motivo da parte A (aquele descrito anteriormente como o que faz a melodia “dar a volta em si mesma”), porém expandido ritmicamente – em semínimas pontuadas, ao invés de semicolcheias – conforme demonstra a Figura 11, abaixo.

Figura 11 - Repetição do desenho melódico alternado na finalização da parte A (em semicolcheias – 1’22”) e da parte B (em semínimas pontuadas – 3’08”) ²¹.

Gm7 Gm6 Gm(b6)

Fonte: elaboração da autora.

Esse breve elemento de ligação vem preparar o momento que pode ser entendido como o ápice da composição – em termos de tensão e também por ser o que melhor evidencia o caráter de planejamento e predeterminação de seu processo criativo, confirmado por Altman (2023), reforçando, portanto, a polaridade “composição” no espectro “composição-improvisado” ao longo do qual a OPC se propõe a transitar.

²¹ <<https://youtu.be/cqOZPCenlg4?si=P9RnOcrjG0cbPYkT&t=188>>.

Imediatamente após a parte B, preparada pelo retorno do ostinato, surge uma seção que pode ser mais adequadamente caracterizada como parte A+B (Figura 12). Agora a melodia da parte B é modificada ritmicamente para se sobrepor ao tema da parte A, adequando-se ao compasso não-isócrono e criando um contraponto entre melodias contrastantes – uma, como já descrevemos, a um tempo lírica e tortuosa, *cantabile*, com suas notas longas, porém imprevisível, com seus intervalos “pontuados”; a outra, veloz, constante e marcadamente instrumental, em um movimento espiralado contínuo em torno de si mesma. Isso se prolonga por toda a duração da parte A, com suas transposições, bem como do interlúdio em 6/8, sobre o qual se ouve, por duas vezes, o motivo alternado que conclui a parte B e que representa a ponte entre esta e o material temático da parte A.

Figura 12 - Sobreposição dos temas das partes A e B, incluindo interlúdio (3'20'')²².

Fonte: elaboração da autora.

Essa sobreposição, como já adiantamos, é testemunha do processo de planejamento estrutural presente nessa muito mais do que em outras faixas do álbum,

²² <https://youtu.be/cqOZPCenlg4?si=o68Mbt_7R_n_zu7&t=200>.

aquelas caracterizadas pelas formas abertas e pelos “momentos-estado”. É uma melodia que, à primeira audição, parece desvinculada do tema principal da composição e o fato dela se revelar, afinal, um contracanto desse mesmo tema evidencia um grau de planejamento prévio que aproxima esta faixa muito mais da composição do que do improvisado, muito mais da “escritura” do que da “oralidade”. Já vimos que Altman confirma essa suposição; que a peça foi criada por ele, de fato, como um exercício de composição, num contexto educacional de viés erudito, cujo desafio era precisamente desenvolver uma ideia básica tendo em vista uma estrutura mais ampla, extraindo conscientemente as possibilidades apresentadas por cada motivo, ao invés do processo mais espontâneo pelo qual “você vai pondo frase, aí põe outra, mas quando você vai ver, não tem nada a ver uma coisa com a outra” (ALTMAN, 2023).

A ausência, na gravação, de qualquer seção de improvisado – não há nem os “climas improvisados” (TAUBKIN, 2023) de harmonia estática das outras faixas, nem improvisos sobre sequências determinadas de acordes, ou “chorus”, que também aparecem em algumas das músicas – é mais uma evidência de que se trata, aqui, de uma peça escrita. “Escritura”, para além da notação em partitura, significa o processo de criação musical que tem por produto um “texto”, uma estrutura fixa em que as “múltiplas linhas musicais, instrumentos, contrapontos, texturas e harmonias [são] coordenadas pelo compositor²³” (MONSON, 1996, p. 81), diferentemente da criação musical que se dá no contexto da interação improvisada, ou “música composta por meio da interação face-a-face²⁴” (MONSON, 1996, p. 80), em que a “intensificação musical é aberta ao invés de predeterminada²⁵” e cujo resultado é “estruturalmente muito mais parecido com uma conversa do que com um texto²⁶” (MONSON, 1996, p. 81). Ambos os processos, como vimos, são cruciais para o projeto estético da OPC; a presença de composições como esta, com sua estrutura “fechada” e seu caráter quase erudito, serve de contraponto para as outras, de estruturas mais “abertas”, que enfatizam a interatividade, o improvisado, o “participativo” (TURINO, 2008, p. 36 em diante) – em suma, o “popular”.

Tendo culminado com a sobreposição dos temas A e B, a faixa caminha para seu desfecho: agora, à guisa de recapitulação, a parte A é executada novamente, porém apenas pela voz, *a cappella*, com acompanhamento de percussão leve (um chocalho,

²³ “Multiple musical lines, instruments, counterpoints, textures, and harmonies [are] coordinated by the composer.”

²⁴ “Music composed through face-to-face interaction”.

²⁵ “Musical intensification is open-ended rather than predetermined.”

²⁶ “[...] all of the musicians are constantly making decisions regarding what to play and when to play it [...]. The musicians are compositional participants who may ‘say’ unexpected things or elicit responses from other musicians. Musical intensification is open-ended rather than predetermined and highly interpersonal in character - structurally far more similar to a conversation than to a text.”

castanholas, palmas, intervenções de um *talk drum*), mantendo as semicolcheias constantes com acentuações irregulares²⁷. A flauta se junta à voz após a segunda modulação, e o bandolim na última modulação, antes da instrumentação completa retornar para o interlúdio. Finalmente, o motivo principal e o interlúdio – em versão reduzida, sem todas as repetições e modulações – é executado novamente *a cappella* pelo bandolim e acordeom, porém com o andamento acelerado²⁸, até que o grupo inteiro retorna para realizar o motivo principal uma última vez, em uma convenção final, culminando em uma longa fermata²⁹.

Dois elementos presentes nesse trecho final merecem comentário, embora não caiba no escopo desse artigo aprofundá-los (serão, no entanto, abordados em maiores detalhes na tese de que este artigo é parte). A primeira é o andamento acelerado na última apresentação do tema, procedimento usado com muita frequência por Hermeto Pascoal e que, tendo em vista a declarada importância do músico alagoano como influência para a OPC, parece ser uma referência a seu estilo. De fato, em nossa conversa Altman descreveu como um momento especial para o grupo a ocasião em que, a convite de Hermeto, o grupo participou do especial de fim de ano *Calendário do Som*, gravado pela TV Cultura em dezembro de 2000 e transmitido em janeiro do ano seguinte. “Foi um convite dele, ele ia fazer um especial e [queria] que a gente tocasse pelo menos duas músicas do *Calendário do Som*³⁰” (ALTMAN, 2023). Tocaram, então, “23 de junho de 1996 (Valsa)” e “23 de junho de 1997 (Samba)”, músicas que mais tarde foram gravadas novamente no segundo álbum da Orquestra, o registro ao vivo *Danças, Jogos e Canções* (2002). Recentemente, Hermeto publicou os dois vídeos em seu canal do YouTube (PASCOAL, 2023a, 2023b), o que, segundo Altman, “foi emocionante” (ALTMAN, 2023).

O segundo elemento digno de nota é a reapresentação do tema pela voz *a cappella*. A opção pela voz como encarregada de representar uma melodia de caráter tão marcadamente instrumental, com “ausência quase sistemática de vocalidade”, para usar a expressão de Mário de Andrade ao se referir a Ernesto Nazareth (ANDRADE, 2013, p. 95), é evidência de uma postura estética que entende a voz como um instrumento entre outros, capaz tanto de se integrar a uma textura orquestral (como nas primeiras

²⁷ 3’55”, <<https://youtu.be/cgQZPCenlg4?si=SW-fZWz1GfOMxyOt&t=235>>.

²⁸ Ao longo da faixa o andamento gira em torno de 200 bpm para as colcheias; na coda, sobre para, aproximadamente 240 bpm.

²⁹ 4’30”, <<https://youtu.be/cgQZPCenlg4?si=P5RyLD85QzW5x99p&t=270>>.

³⁰ Segundo Luiz Costa-Lima Neto, em 1996 Hermeto “começou a receber ‘mensagens intuitivas’ que o instavam a compor uma música por dia, durante um ano inteiro, como um ato de devoção” (2009, p. 166). O resultado foi o *Calendário do Som* (PASCOAL, 2000), livro que reúne os fac-símiles das partituras criadas ao longo daquele ano.

apresentações do tema) quanto de realizar, como solista, melodias complexas e angulosas, tecnicamente desafiadoras. A musicista Dani Gurgel é enfática ao afirmar:

Eu não gosto de pensar na voz *como* um instrumento. A voz *é* um instrumento. Eu não estou aplicando um instrumento na voz, eu não estou transformando a voz em um instrumento, eu não estou usando a voz como um instrumento. Ela *é* mais um instrumento. (GURGEL, 2021).

Essa postura encontra reverberação em todo um subgrupo da MPIB formado por “artistas [que] implodem a distinção entre instrumental e cantado” (RUIZ, 2021, p. 81), incluindo desde as pioneiras Leny Andrade e Tânia Maria até musicistas de gerações mais recentes, como a própria Salmaso. Essa última, mais conhecida por seu profundo trabalho de pesquisa do cancionero brasileiro materializado em performances tecnicamente apuradas e esteticamente minimalistas – o que Lígia Petrucci (2018, p. 64) chama (em um revelador paralelo com o grupo de que tratamos aqui) de “canção popular de câmara” –, também atuou, ao longo de sua carreira, em vários trabalhos de viés instrumental, baseados em vocalizes sem texto. A Orquestra Popular de Câmara é um deles e é notável o quanto uma das características mais marcantes de sua sonoridade é a voz de Salmaso. Em certo sentido, parece haver, por parte desses músicos, uma tentativa de romper com a própria dicotomia música instrumental/canção – “a velha disputa cantor versus instrumentista, música cantada e música improvisada”, nas palavras de Ana Maria Bahiana (1979, p. 79) –, motivada talvez pelo desejo de se mover em um campo criativo ampliado em que as possibilidades expressivas de ambos os universos estejam disponíveis. Novamente, o desejo de transpor fronteiras entre pares dicotômicos se faz presente como projeto estético:

Quando fiz a opção pela minha música, descobri que queria fazer canção instrumental, quer dizer, canção. Sempre trabalhei com cantores e nunca achei que não estava fazendo música instrumental. Eu estava, estava tocando piano. Então não tive esse conflito. O que às vezes na canção é difícil... (TAUBKIN, 2011, p. 89).

4. Considerações finais

Vimos no início do presente artigo como a proposta de criar pontes entre os pares dicotômicos erudito-popular, rural-urbano, tradicional-moderno, nacional-cosmopolita é central para o projeto estético não apenas da Orquestra Popular de Câmara, mas de toda uma linhagem da música popular instrumental brasileira que, pode-se considerar, atua à luz de discussões mais amplas em torno da cultura brasileira. Para os artistas da

MPIB, a distinção entre improvisação e composição, espontaneidade e predeterminação, oralidade-auralidade e escritura é entendida como a expressão mais concreta dessas dicotomias ou linhas de força e conseqüentemente é a esses conceitos que recorrem para nortear suas escolhas estéticas. Segundo o pianista Nelson Ayres, por exemplo, há “duas abordagens de fazer música” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37): a abordagem da “música erudita”, baseada na separação entre a figura do compositor, que “escreve aquela música com todas aquelas notas do jeito que tem que ser”, e a do intérprete, que procura “ser o mais fiel possível ao que o compositor escreveu”; e a abordagem da “música popular”, na qual “o artista é um sujeito que recria uma música [...] e cada vez que ele toca, ele vai recriar aquilo de uma forma diferente. Não existe a obrigatoriedade de tocar sempre do mesmo jeito; muito pelo contrário” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 37-38). Essas duas abordagens, no entanto, não são mutuamente excludentes; são “dois polos e no meio você tem todas as variações possíveis” (AYRES apud CIRINO, 2009, p. 38).

O presente artigo teve por objetivo analisar, dentre as gravações lançadas pela Orquestra Popular de Câmara, uma delas – “Parafuso”, de Ronen Altman. Essa gravação representa claramente o polo da composição, da escritura, das “formas fechadas”, em contraste com outras (a “Suíte pra pular da cama (e ver o Brasil)”, por exemplo, analisada em artigo anterior [ZIMBRES, 2023]), que enfatizam o improvisado, a interatividade, as “formas abertas”. Tais análises estão inseridas em um projeto mais amplo, ainda em curso, que visa investigar a relação entre o processo criativo da OPC, nos momentos de composição, ensaio, gravação e performance ao vivo, e seus objetivos estéticos, conforme descritos e declarados por seus integrantes. Assim, a análise dessa composição representa apenas uma peça de um quebra-cabeça. À medida que as peças se encaixam, a expectativa é poder revelar uma imagem mais completa dos caminhos trilhados por artistas, criadores, que atuam nesse nicho – a música popular instrumental brasileira – que mobiliza tantas questões relevantes para a cultura brasileira como um todo.

Referências

- ALTMAN, Ronen. Entrevista concedida à autora pelo aplicativo de videoconferência Zoom. 19 set. 2023, 15h.
- ANDRADE, Mário. “Ernesto Nazaré”. [1926] Em: ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2013.

BAHIANA, Ana Maria. "Música instrumental: o caminho do improviso à brasileira". In: BAHIANA, Ana Maria; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70*. 1- Música popular. Rio de Janeiro: Europa, 1979.

CIRINO, Giovanni. *Narrativas musicais*: Performance e experiência na música popular instrumental brasileira. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2009.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. "O *Calendário do Som* e a estética sociomusical inclusiva de Hermeto Pascoal: emboladas, polifonias e fusões paradoxais". *Revista USP*, n. 82, p. 164-188, 2009.

ERICKSON, Robert. "Time-Relations". *Journal of Music Theory*, Vol. 7, No. 2. Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, p. 174-192, 1963.

FENLON, Sean P. *The exotic rhythms of Don Ellis*. Dissertação de doutorado, Peabody Institute - Johns Hopkins University, 2002.

FRACILE, Nice. "The 'Aksak' Rhythm, a Distinctive Feature of the Balkan Folklore". *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2003, T. 44, Fasc. 1, pp. 197-210, 2003.

GURGEL, Dani. "Oficina de Canto e Sílabas com o DDG4". YouTube, 30 mar. 2021. 1 vídeo (1h03m). Disponível em: <<https://youtu.be/m0rqgScOhPY>>. Acesso em: 13 jun. 2023.

MOLINA, Sérgio. *Música de montagem*. A composição de música popular no pós-1967. São Paulo: É Realizações, 2017.

MONSON, Ingrid. *Saying Something*: Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (eds.). *In The Course of Performance*: Studies in the world of musical improvisation. Chicago: University of Chicago Press, 1998.

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO. *Orquestra Popular de Câmara*, c2015a. Disponível em: <<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/produto/orquestra-popular-de-camara/>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

NÚCLEO CONTEMPORÂNEO. *Danças, jogos e canções – Orquestra Popular de Câmara*, c2015b. Disponível em: <<http://www.nucleocontemporaneo.com.br/produto/dancas-jogos-e-cancoes/>>. Acesso em: 22 nov. 2022.

PASCOAL, Hermeto. *Calendário do som*. São Paulo: Editora Senac-Itaú Cultural, 2000.

PASCOAL, Hermeto. "Hermeto Pascoal & Orquestra Popular de Câmara - 23 de Junho de 1996 - Especial TV Cultura - 2001". YouTube, 23 jun. 2023. 1 vídeo (2m27s). Disponível em: <<https://youtu.be/YMYQMGM0xAk?si=hWFQV33FWnRdTop0>>. Acesso em: 3 out. 2023.

PASCOAL, Hermeto. "Hermeto Pascoal & Orquestra Popular de Câmara - 23 de Junho de 1997 - Especial TV Cultura - 2001". YouTube, 23 jun. 2023. 1 vídeo (3m16s). Disponível em: <<https://youtu.be/usrEEn1m8c?si=l-SWL21FYlhRxLiz>>. Acesso em: 3 out. 2023.

PETRUCCI, Lígia. *A Canção em cena: corpo e gesto nas vozes de Mônica Salmaso e Maria João*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Porto Alegre, 2018.

RADULESCU, Nicolae. "Choreios Alogos: Contemporanéité et protohistoire dans la rythmique musicale". 1969. Disponível em: <<http://editions.academyofathens.gr/epetirides/xmlui/handle/20.500.11855/282?locale-attribute=en>>. Acesso em: 10 mai. 2023.

RICE, Timothy. "Aspects of Bulgarian Musical Thought". *Yearbook of the International Folk Music Council*, Vol. 12, pp. 43-66, 1980.

RUIZ, Renan. "Jazz no Brasil ou jazz brasileiro? Um balanço histórico sobre o jazz durante o longo modernismo (1920 –1980)". *História e Cultura*. Dossiê Temático. v.10, n.2, dez/2021.

SAULL, Jordan P. *Non-isochronous Meter: A study of cross-cultural practices, analytic technique, and implications for jazz pedagogy*. Tese de Doutorado em Música, York University. Toronto, Ontario, 2014.

SILVA, Raphael Ferreira da. "Adaptação de gêneros brasileiros a compassos mistos como semente do processo composicional". *Revista Vórtex*, Curitiba, v.9, n.3, p. 1-45, Dezembro, 2021.

TAUBKIN, Benjamim. *Viver de música: diálogos com artistas brasileiros*. São Paulo: Bei Comunicação, 2011.

TAUBKIN, Benjamim. Mensagens de áudio enviadas à autora pelo aplicativo WhatsApp (5 áudios). 26 jun. 2023, 17h.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Procedimentos Modais na Música Brasileira: Do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960*. Tese (Doutorado em Música), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: The Politics of Participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

ZIMBRES, Paula. "A 'Babel invertida' da Orquestra Popular de Câmara: projeto estético e processo criativo na música popular instrumental brasileira (MPIB)". *Revista Música*, v. 23, p. 371-397, 2023. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/revistamusica/article/view/206593>>.

Submetido em: 23/10/2023

Aceito em: 10/12/2023