

O grupo *UAKTI*: três décadas de música instrumental e de novos instrumentos musicais acústicos

Artur Andrés (UFMG, Belo Horizonte, MG)
arturandres@ufmg.br

Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte, MG)
fborem@ufmg.br

Resumo: Estudo panorâmico sobre a história do grupo instrumental *UAKTI*, cobrindo desde a formação musical de seu idealizador, *luthier*, compositor e multi-instrumentista Marco Antônio Guimarães até a construção e utilização dos novos instrumentos musicais acústicos que norteiam sua estética e continuada produção no Brasil e no exterior por mais de três décadas.

Palavras-chave: UAKTI; organologia; instrumentos musicais acústicos; música instrumental; música popular; composição; performance musical.

The Brazilian *UAKTI* group: three decades of instrumental music and new acoustical musical instruments

Abstract: Panoramic study on the history of Brazilian instrumental group *UAKTI*, ranging from the musical background of its mentor, composer, *luthier* and multi-instrumentalist Marco Antônio Guimarães until the construction and use of the new acoustical musical instruments that lead to the aesthetics and continued production in Brazil and abroad for over three decades.

Keywords: UAKTI; organology; acoustical musical instruments; popular music composition; music performance.

"Os instrumentos acústicos tradicionais tiveram sua época áurea de desenvolvimento, tendo atingido um nível de perfeição muito grande. . . a época do Stradivarius. . . até hoje não foi superada. Um violão tem aquela forma há muito tempo; o violino, há séculos" (Marco Antônio GUIMARÃES, 1983).

1 – Introdução

No mundo pós-guerra, grandes avanços tecnológicos têm ocorrido em praticamente todas as áreas do conhecimento. O impacto da ciência se fez sentir também na comunicação e na música, especialmente com o advento da gravação sonora, do rádio, da televisão, dos diferentes meios de suporte fonográfico e da tecnologia de síntese e processamento digital do som. No que concerne aos instrumentos musicais, ressalta-se o surgimento dos instrumentos elétricos e eletrônicos e sua rápida evolução, que tem acompanhado o desenvolvimento acelerado da informática. Entretanto, em meio a tantas mudanças, ainda predomina a tradição de construção

de instrumentos acústicos convencionais sem os benefícios da tecnologia. Neste cenário, o *luthier*, compositor, arranjador e instrumentista Marco Antônio Guimarães, fundador e líder do grupo instrumental *UAKTI*, chama a atenção, na citação que abre este artigo, para uma inércia na história da luteria. De fato, observa-se que o surgimento de novos instrumentos para concerto encontra-se praticamente estacionado desde o final do século XIX. De lá para cá, as principais mudanças nessa área se restringiram à melhoria dos métodos de fabricação e aperfeiçoamento dos princípios de funcionamento e produção do som.

2 – Pequeno panorama da criação de novos instrumentos acústicos

No campo da criação de novos instrumentos, o que se vê comumente ao longo da história da música são exemplos de aparecimento pontual de novos instrumentos que, por razões diversas, integraram-se ao cotidiano do fazer musical ou, então, permanecem como mera curiosidade ou peças de museu. A partir da classificação convencional dos instrumentos de orquestra em três grandes classes – cordas, sopros e percussão, pode-se notar alguns marcos históricos. No âmbito das cordas, o fim da Renascença marca o início da substituição da família da *viola da gamba* e da *braccio* pela família do violino no contexto orquestral. Instrumentos como o *baryton*, de seis cordas e registro grave, têm seus poucos exemplares históricos restantes datados entre 1674 e 1799 e, hoje, só é lembrado pelo público de concertos graças a 175 obras compostas por Haydn, dedicadas ao seu patrono Nikolas Joseph Esterházy, um aficcionado desse instrumento. O *arpegione*, instrumento grave de seis cordas friccionadas como o violoncelo, e afinadas como o violão, foi inventado por J. G. Staufer no início do século XIX e teve um curto período de sobrevivência. Hoje, sua lembrança deve-se à composição de uma única obra, a *Sonata Arpeggione* de Franz Schubert, especialmente escrita para o virtuoso Vincenz Schuster. No âmbito dos instrumentos de sopro, destaca-se o aparecimento e a consolidação do fagote, também na Renascença, da clarinete em meados do século XVIII e da flauta de metal e do saxofone na primeira metade do século XIX. A tuba wagneriana sobreviveu basicamente devido à finalidade imaginada pelo seu idealizador, o compositor Richard Wagner, que a utilizou no *Anel dos Nibelungos*

“... com a intenção de preencher a lacuna entre as trompas e os trombones. . . Seu som sombrio e majestoso atraiu muitos compositores posteriores, em especial Bruckner, Strauss e Stravinsky, que utilizou-a em 'O pássaro de fogo' e 'A sagração da primavera'” (SADIE, 1994, p.968).

Entre os instrumentos de percussão, a primeira utilização do *glockenspiel* ocorreu na obra *Saul* (1739) de Haendel, onde ainda era chamado *carillon* e tinha teclado. Sua técnica de performance com baquetas só veio a ser desenvolvida a partir de meados do século XIX. O desenvolvimento da mecânica moderna dos tímpanos em 1820 os tornou instrumentos bem mais sofisticados musicalmente, com possibilidades de execução de efeitos precisos e sofisticados como *glissandi* e passagens cromáticas rápidas. Entre os instrumentos musicais acústicos, o vibrafone constitui uma rara exceção, pelo fato de sua criação ter ocorrido, nos Estados Unidos, já no início do século XX. Em contraposição ao sistema classificatório convencional e partindo da premissa de que “a classificação tradicional da orquestra moderna não alcança categoria científica” (SACHS, 1947, p.9), Erich von Hornbostel¹ (1877-1935) e Curt Sachs² (1881-1959) criaram, em 1914, um novo sistema para a classificação dos instrumentos musicais, mais completo e de abrangência internacional. Em oposição à divisão tripartida (percussão, cordas e sopros), esse novo sistema propôs a utilização da característica física

de produção do som como princípio básico para a divisão classificatória, onde se destacaram, a princípio, quatro categorias de instrumentos musicais: os idiofones, que são instrumentos cujo próprio corpo em vibração gera o som; os membranofones, onde o som é produzido pela vibração de uma membrana; os cordofones, onde o som é produzido pela vibração de cordas e os aerofones, onde o som é produzido pela vibração do ar. Posteriormente, foi incluída uma quinta classe de instrumentos, a dos eletrofones, instrumentos que produzem vibrações que passam por um alto-falante e se transformam em sons. Os eletrofones por sua vez se dividem em duas sub-classes: os instrumentos eletromecânicos, baseados nas vibrações produzidas por meios mecânicos usuais e transformadas em vibrações elétricas e os instrumentos radioelétricos, baseados em circuitos elétricos oscilantes. Em seu livro *Historia Universal de los instrumentos musicales*, SACHS (1947, p.9) justifica a criação desse novo sistema de classificação fundamentando-se na existência de um mesmo princípio básico para cada categoria, o que não ocorre na divisão habitual dos instrumentos de orquestra em cordas, sopros e percussão: “Esta [antiga] classificação repousa sobre três princípios diferentes: o material sonoro sobre aquilo que se está atuando, nas cordas; a força atuante, nos sopros e a própria ação, na percussão”. Além disso, considerou essa antiga forma de classificação ilógica por não incluir os instrumentos modernos, assim como “o infinito mundo dos instrumentos históricos, populares e exóticos” (SACHS, 1947, p.9). O sistema de classificação Hornbostel-Sachs ainda predomina e, em suas linhas gerais, tem sido universalmente aceita pelos musicólogos. Na seção 6 deste artigo, é apresentada uma classificação dos instrumentos o *UAKTI* dentro destas categorias. Dentro desses, o *Aqualung*, parece exigir uma categoria especial dentro da organologia, pois, basicamente trata-se de uma superfície de água tocada por uma coluna de água que cai. Entretanto, por praticidade, consideramos a superfície da água como uma membrana e, sendo assim, o classificamos como um membranofone.

Apesar da grande influência da eletrônica e da computação no período pós-guerra, um pequeno número de construtores dedicou-se à tarefa de criação de novos instrumentos acústicos que, incorporando novos materiais e novas formas de emissão sonora, sem depender de recursos eletrônicos, resultaram na obtenção de sonoridades e timbres singulares. Este vanguardismo construtivo, entretanto, não atraiu a atenção da maioria dos compositores, impedindo o desenvolvimento de um repertório específico para os mesmos, o que, de certa forma, explica a tendência de acumulação das funções de construtor e compositor de novos instrumentos pela mesma pessoa. No século XX, antecedendo a experiência de Marco Antônio Guimarães com o *UAKTI*, ressaltam-se o trabalho de dois construtores de novos instrumentos acústicos que conseguiram integrar suas novas fontes sonoras ao processo compositivo: Harry Partch, nos EUA e Walter Smetak, no Brasil. O norte-americano Harry Partch (1901-1974) começou a tocar órgão de palheta, bandolim, violino e harmônica aos seis

anos de idade. Aos quatorze anos começa a se dedicar à composição. Escreveu um quarteto de cordas no sistema de *afinação justa*, além de um poema sinfônico, um concerto para piano e cerca de 50 canções. Sua insatisfação com a música tradicional o estimulou a procurar outras formas de expressão sonora que culminaram numa ruptura radical com as convenções da música erudita europeia. Em 1930, de forma drástica, queimou propositalmente todos os seus manuscritos musicais compostos até aquela data e propôs uma abordagem musical radicalmente diferente, baseada no conceito de corporalidade. A música não estaria mais dissociada dos impulsos humanos fundamentais do canto e da dança, elementos que seriam geradores dos impulsos musicais básicos no corpo do ser humano. Ainda segundo Partch, a associação desses três elementos - música, canto e a dança, além de promover uma relação direta com o momento presente, o "aqui e agora", está diretamente relacionada à existência e às diversas manifestações do universo tangível. Num sentido mais amplo, esse conceito de corporalidade levou Partch ao abandono do sistema de afinação ocidental tradicional da escala temperada, baseada na divisão da oitava em doze partes iguais, em favor de um sistema de afinação próprio, baseado na afinação justa. De uma maneira simplificada, enquanto que a afinação temperada aplica um artifício matemático conveniente para determinar a afinação de cada um dos doze sons da escala cromática, a afinação justa segue uma abordagem aritmética mais próxima daquilo que seria a maneira natural do ouvido humano interpretar os intervalos da escala musical. Sua pesquisa sobre a afinação justa o levou a construir instrumentos especiais para acomodar 43 notas por oitava. Partch não se considerava um construtor de instrumentos, mas sim "*um filósofo seduzido pela carpintaria*" (HOPKIN, 1996, p.51). Seus instrumentos também expressam esse senso de corporalidade, pois além de buscarem grande beleza plástica, suas formas refletem a natureza dos materiais com os quais foram construídos. Nos trabalhos musicais escritos por Partch, seus novos instrumentos constituíam elementos essenciais para a elaboração dos cenários, onde interagiam cantores, dançarinos e instrumentistas. Pode-se notar, em sua música, diversas influências, entre eles, música dos Índios Yaquis (Sonora, México), cantos fúnebres hebreus, hinos cristãos e música chinesa. Já Walter Smetak (1913-1984), compositor suíço naturalizado brasileiro e professor da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, criou, entre 1958 e 1984, mais de cento e quarenta instrumentos musicais originais, utilizando materiais alternativos como bambu, cabaça, canos de PVC, tubos plásticos, placas de metal, madeira etc. Sua estética musical foi de fundamental na formação e no trabalho de Marco Antônio Guimarães com o UAKTI, como será discutido, mais à frente, nesse artigo.

Na realidade, os trabalhos de Partch e Smetak são exceções dentro de um quadro onde há poucos estudos sistemáticos sobre a criação de novos instrumentos musicais. Na Inglaterra, um projeto pioneiro denominado *Alternative Tuning Projects* dirigido por Ozzard-Low e conduzido em parceria com a *London Guildhall University*, visa a

criação de um *Centro de Novos Instrumentos Musicais*. Tal empreendimento tem o objetivo de contemplar, prioritariamente, o surgimento de novos instrumentos orquestrais no século XXI, reunindo, para isto, estudiosos de diferentes áreas. A partir da década de 1980, a construção de novos instrumentos musicais passou a congrega, cada vez mais, construtores, compositores e grupos de músicos. Desde 1986, o festival *Sound Symposium*, realizado bianualmente na cidade de Saint John's, Newfoundland, Canadá, dedica-se à temática da construção de novos instrumentos musicais e instalações sonoras. Este simpósio reúne construtores e instrumentistas de diversos países, promovendo o intercâmbio de ideias, experiências construtivas e de performance.

3 – A formação musical de Marco Antônio Guimarães

"... somente numa família de certa tradição artesanal aconteceria o despertar para a arte de fazer instrumentos musicais. Desde pequeno, Marco Antônio viveu entre madeiras, couros e ferramentas na oficina de seu avô materno, aprendendo com ele a manejar uma plaina, um serrote, uma lixadeira. Com seus irmãos, inclusive e auxiliado por sua mãe, construía brinquedos até para os vizinhos" (CICCACIO, 1978).

A história do grupo UAKTI confunde-se com a trajetória musical de Marco Antônio Guimarães, nascido em Belo Horizonte, em 10 de outubro de 1948. Sua mãe, Heloísa Fonseca Guimarães (Formiga, MG, 1918-1978), possuía grande aptidão para atividades manuais. Na família, era ela a responsável por grande parte de reparos caseiros como concertos em móveis, pinturas e serviços de bombeiro e eletricitista. Assim como sua mãe, Marco Antônio também desenvolveu habilidades manuais e um espírito criativo com seu avô materno, Camilo de Assis Fonseca. Em uma entrevista à revista *Manchete*, Marco Antônio revelou:

"Quando era criança, construía os próprios brinquedos. Meu avô tinha uma oficina e eu o admirava ali trabalhando. Por influência dele, todos os seus filhos tinham oficina na garagem. Hoje não se encontra mais marceneiro, carpinteiro..." (GUIMARÃES, Minas não trabalha em silêncio, 1989).

Nos fundos da casa do avô, no bairro Santo Antônio, em Belo Horizonte, filhos e netos aprenderam o manuseio de equipamentos e ferramentas e produziam trabalhos em madeira e metal, inventos e reparos em diferentes tipos de equipamentos elétricos e mecânicos. Esta marcante influência familiar proporcionou ao jovem Marco Antônio um estreito contato com o mundo das ferramentas e materiais construtivos que, anos mais tarde, possibilitou a concretização de sua carreira profissional como instrumentista, compositor e criador de novos instrumentos musicais. Em 1966, Marco Antônio mudou-se para Salvador com o intuito de estudar regência nos *Seminários de Música da UFBA*. O principal fator que motivou sua transferência para a Bahia foi o fato de que ali se desenvolvia, há vários anos, uma intensa e inovadora experiência artística e cultural. Desde o início dos anos de 1950, a cidade de Salvador esteve sob um forte influxo de informações internacionais, em grande parte provenientes das

vanguardas estético-intelectuais europeias do período anterior à II Guerra Mundial, especialmente nas áreas de música, artes plásticas, teatro, dança, arquitetura e cinema. Importantes artistas de renome internacional, como H. J. Koellreutter, Lina Bo Bardi, Yanka Rudzka, Ernst Widmer, Carybé, Mário Cravo, Nelson Rossi, Milton Santos, Walter da Silveira, Pierre Verner e Anton Walter Smetak, trouxeram para a cultura local, influências da vanguarda europeia, promovendo o estímulo ao experimentalismo e à inovação. Durante o período de quatro anos em que esteve na Bahia, Marco Antônio manteve contato com importantes músicos, mas foram os compositores Walter Smetak (1913-1984) e Ernst Widmer (1927-1990), ambos de origem suíça e radicados em Salvador desde meados da década de 1950, que contribuíram de forma marcante para o direcionamento de sua futura carreira musical. Marco Antônio Guimarães é violoncelista, compositor, arranjador e responsável pela criação do *UAKTI*, sua direção musical e construção dos seus instrumentos não-convencionais desde 1978. Participou como arranjador e instrumentista em discos de Milton Nascimento, Paul Simon, The Manhattan Transfer, Ney Matogrosso, Zélia Duncan, Maria Bethânia e Robertinho Silva dentre outros. Foi convidado pelo departamento de acústica do museu *Exploratorium*, São Francisco, EUA, como *Artist in Residence* durante o mês de julho de 1990, para idealizar e construir instrumentos, que lá permanecem em exposição permanente. Realizou concertos com o grupo *UAKTI* por diversos países da Europa, entre eles Espanha, França, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, além de EUA, Canadá e Japão. É autor de cinco trilhas para balé, encomendadas pelo Grupo Corpo, de Belo Horizonte: *A Lenda* (1989), *21* (1991), *I Ching* (1994), *Bach* (1996) e *A Música do Acaso* (1997), ainda inédito. Compôs também três trilhas sonoras para cinema: *Kenoma* (direção de Eliane Caffé, 1997), *Primeiras Estórias* (direção de Pedro Bial, 1998) e *Lavoura Arcaica* (direção de Luís Fernando Carvalho, 1999). Entre os diversos prêmios que recebeu, destacam-se: *Prêmio Sharp de Música* (Melhor arranjador, 1990), *Prêmio Sharp de Música* (Melhor grupo de música instrumental, 1990), *Prêmio Sucesso Mineiro* (Prefeitura Municipal de Belo Horizonte, 1995), *Prêmio Ministério da Cultura* (Melhor grupo de música instrumental, 1996), *Prêmio Santista* (Melhor grupo de Música Popular Brasileira, 1997) e o *Prêmio Multicultural Estadão* (1999).

3.1 - Walter Smetak e Marco Antônio Guimarães

Marco Antônio, ao descrever seus primeiros contatos com Smetak, diz que o mestre aceitou suas visitas diárias ao velho prédio da Universidade da Bahia, que lhe servia de oficina:

"Em Salvador eu descobri que, no porão da Escola de Música, tinha um cara construindo instrumentos e fui lá saber o que era. Fiquei atordoado: era o violoncelista Walter Smetak, cercado por centenas de instrumentos esquisitos, extremamente coloridos. A minha vida mudou quando entrei naquele porão" (GUIMARÃES, Villa-Lobos na batida. . ., 1997, p.6).

O contato com Smetak e seus novos instrumentos mudou as perspectivas profissionais de Marco Antônio de forma

decisiva, pois, a princípio, ele aspirava tornar-se regente e fagotista. Posteriormente, ele revelou outros aspectos do trabalho do mestre suíço:

"Na Bahia havia um trabalho muito intenso de música contemporânea. Além de Ernst Widmer, outra influência grande que tive lá, foi o trabalho com Smetak, acompanhei o trabalho dele nos quatro anos que fiquei na Bahia, acompanhei a construção dos instrumentos, toquei no concerto de apresentação dos instrumentos, peças inclusive escritas pelo grupo de compositores para os instrumentos dele. . . Em sua oficina no porão da escola, ele tinha uma centena de instrumentos, um trabalho fantástico! Nessa época ele desenvolveu uma série de instrumentos que eu pude acompanhar, muito interessantes, eram os instrumentos coletivos. Ele estava desenvolvendo instrumentos que funcionavam com vários executantes, inclusive instrumentos que não funcionavam se fosse uma só pessoa para tocar. Como exemplo, posso citar *A Grande Virgem*, uma flauta gigante para vinte e duas pessoas: um bambu inteiro, gigantesco, vinte e dois gomos, e um furo em cada gomo. Inclusive ele colocava onze mulheres de um lado e onze homens do outro, tinha que haver todo este ritual" (GUIMARÃES, 1981, p.1).

Nota-se que sua influência sobre Marco Antônio foi muito além da criatividade e habilidades construtivas. Significou a vivência da música dentro de uma perspectiva integradora de questões mais amplas da vida. Seu mestre era um homem essencialmente místico, extraindo, muitas vezes, de diversas religiões orientais e escolas esotéricas, a inspiração para seu trabalho de criação. Membro integrante da *Sociedade Brasileira de Eubiose*³ durante as últimas três décadas de sua vida, Smetak buscou transmitir, por meio de seus novos instrumentos musicais, discos, composições, textos e peças teatrais, um profundo conhecimento cosmológico. Sua obra está repleta de símbolos, frutos de uma vida dedicada à busca do auto-conhecimento e de uma compreensão das leis gerais que regem o universo. Segundo Smetak, os instrumentos musicais teriam um papel importante no processo de evolução do ser humano. No seu ainda inédito livro *Simbologia dos Instrumentos* (SMETAK, 1980) ele faz um jogo de palavras para propor ". . . devolver ao **instrumento** a sua real dignidade e a sua verdadeira missão, que é de **instruir mentes**". Quiz discutir, a partir deste prisma, os motivos pelos quais ele dedicou grande parte de sua vida à construção de novos instrumentos musicais. Durante uma turnê do *UAKTI* à Espanha, Marco Antônio uma vez mais reconheceu a estreita relação existente entre seu trabalho e o de Smetak:

"No Brasil muitas vezes consideram-me como aquele que deu continuidade ao trabalho de Smetak, apesar de que atuamos, hoje, em linha musicais bem distintas. Porém, é certo que, não fosse ele, eu não teria feito nada disto" (GUIMARÃES, 1986).

Bem mais tarde, ele também falou de alguns traços marcantes da personalidade de Smetak que o influenciaram: "*Smetak me deu papo, sentiu que meu interesse era verdadeiro. Ele era místico, trabalhava com extrema liberdade, fazia tudo que lhe desse na cabeça, e isso me fascinava cada vez mais*" (GUIMARÃES, Villa-Lobos na batida. . ., 1997, p.6). Movido pela ideia de que uma nova humanidade requer uma nova música, que requer a construção de novos instrumentos musicais, Walter Smetak construiu, durante seus últimos 26 anos de vida, 150 instrumentos musicais, utilizando materiais diversos, como cabaça,

bambu, madeira, tubos de PVC, mangueiras plásticas etc. Em 2006, com o patrocínio do Projeto Natura Musical, a exposição *Smetak Imprevisto* (SMETAK, 2010) apresentou a vida e a obra do eclético Walter Smetak:

"... que tornou possível o restauro das mais de 100 plásticas sonoras do artista. Uma cuidadosa catalogação e a digitalização do impressionante acervo deixado por Smetak tornaram permanente o acesso à totalidade da obra neste site inédito. São poesias, peças de teatro, registros sonoros, fotografias, partituras, ensaios e teorias...SMETAK IMPREVISTO possibilitou, ainda, a construção de um projeto educativo exclusivo que permitirá a educadores e alunos a exploração dos potenciais da obra do professor Smetak – o contexto histórico, o sabor de construir novos instrumentos, as cores, as formas, os timbres, as reverberações, sons e silêncios do mundo de fora e do mundo de dentro."

3.2 - Ernst Widmer Marco e Antônio Guimarães

Nas raízes do processo de sua formação musical como compositor, Marco Antônio reconhece em Ernst Widmer sua maior influência:

"Na Bahia, estudei composição na escola onde Smetak ensinava, mas Widmer era o mestre de todos os compositores. Sua liberdade de compor me influenciou muito, tinha coragem de passear pelo atonalismo e pelo tonalismo" (GUIMARÃES, 1994, p.1).

É comum, na obra de Widmer, encontrarmos elementos temáticos típicos do folclore nordestino e da música popular brasileira, mesclados a procedimentos composicionais característicos da música erudita contemporânea, tais como atonalismo, clusters cromáticos e a exploração de novos timbres e texturas sonoras que implicam, muitas vezes, no desenvolvimento de novas formas de notação musical. As experiências de Marco Antônio com a música popular não se limitaram ao período anterior a 1966, quando se transferiu para Salvador. Uma das características que sempre norteou seu trabalho musical foi a busca de conexões entre as estéticas musicais erudita e popular, visando promover uma síntese dos elementos oriundos desses dois universos sonoros, tradicionalmente separados. É ele mesmo quem declara:

"O tempo em que estive na Bahia trabalhei com música erudita, mas não deixei de trabalhar com música popular; sempre quis fazer a fusão. Por exemplo, uma coisa que fiz muito lá foram arranjos para coral de música popular. Fizemos vários concertos com corais da Bahia; às vezes pegávamos o instrumental mais usado em música popular junto com o coral, às vezes só o coro à capela. E o trabalho que eu faço atualmente tem um pouco dessa fusão, essa pesquisa que acontece na música contemporânea, aplicada também à música popular" (GUIMARÃES, 1981, p.1).

Outra característica estilística importante da obra de Widmer, amplamente encontrada no trabalho musical de Marco Antônio, é a autonomia do ritmo, evidenciada principalmente na percussão. A percussão, que apareceu como elemento primário de manifestações musicais em culturas de todos os continentes "... ruidosa, brilhante e [de] intensa ritualização da trama simbólica" (WISNIK, 1999, p.35), perdeu espaço no desenvolvimento da música erudita europeia de concerto, uma vez que o rit-

mo perdeu a "... centralidade que tinha antes, servindo agora de suporte para melodias harmonizadas" (WISNIK, 1999, p.42). Somente no início do século XX, quando uma gama diferente de materiais sonoros não convencionais começa a ser descoberta musicalmente, é que o ritmo, e com ele os instrumentos de percussão, voltam a recuperar sua autonomia. No balé *Parade*, Erik Satie emprega tiro de revólver, sirene e uma máquina de escrever como instrumentos de percussão. Luigi Russolo, a partir de ruídos, utiliza os *intonarumori* na produção de sua música. O interesse rítmico ocupa espaços antes destinados à melodia e harmonia, como na *Sagração da Primavera* de Igor Stravinsky. Arthur Honegger, com instrumentos convencionais, emula os sons de uma locomotiva na peça *Pacific 1921*. O compositor Aderbal Duarte, aluno da classe de composição de Widmer no final da década de 1970, constata a ênfase do professor na autonomia do ritmo:

"Widmer dava muito valor à existência do ritmo no contexto composicional, não meramente como acompanhamento, mas como uma coisa estrutural. . . em certos momentos você tem que parar tudo e só deixar o ritmo sobressair" (LIMA, 1999, p.166).

Por outro lado, Paulo Costa Lima, também discípulo de Widmer e autor do livro *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*, comenta o incentivo de Widmer aos alunos da classe de composição na experimentação das possibilidades dos instrumentos de percussão como "... um caminho inovador e autêntico na direção da diversidade timbrística, relativização do parâmetro altura, do desafio de uma nova notação e um movimento de aproximação da realidade concreta do som" LIMA (1999, p.71). As influências de Widmer e da escola de composição da Bahia como um todo, na obra de Marco Antônio tornaram-se mais evidentes no lançamento do primeiro disco do grupo em 1981, chamado apenas de *UAKTI*:

"Considerando-se que este trabalho é uma amostragem da produção musical de Marco Antônio, pode-se dizer que ele faz sua música dentro dos parâmetros de uma modernidade instigante. A chamada Escola da Bahia, uma das melhores do país no campo da música contemporânea, revela para nós todos um compositor de talento, que dosa, com requinte de um estudioso inspirado, uma linha melódica breve, envolvida por procedimentos nitidamente aleatórios e de música concreta. Ele consegue, em suas partituras, extrapolar o popular, sem deixar de ser popular" (CARVALHO, 1981).

José Lutzemberger, agrônomo, ambientalista gaúcho e recebedor do Prêmio Nobel Alternativo de Ecologia, parte do conceito de Gaia⁴ para fazer um paralelo entre a arte e a ecologia:

"O naturalista procura a integração, a harmonia, a preservação, o esmero, a contemplação estética. Ele está no mesmo nível do artista, do compositor, maestro, escultor, pintor, escritor, mas ele trabalha dentro da disciplina científica, em diálogo limpo com a natureza" (LUTZEMBERGER, 1990).

Ele defende a ideia de que na natureza não existe substância química ruim, mas sim, substância química no lugar errado. Parafraseando o ecologista, Marco Antônio Guimarães, disse estar convencido de que "... não existe

música ruim: existe música no lugar errado" (GUIMARÃES, UAKTI promove. . ., 1997), refletindo uma postura estética aberta, que privilegia uma criação musical desarmada de preconceitos e tradicionalismos, herdada de Widmer. Ele segue em frente para comentar sobre a importância da música para ouvir e da música para dançar:

"É, quando eu ouvi isso, liguei imediatamente com a questão da música. Sempre ouvi músicos, conceituados, famosos e que eu até admiro, falando a seguinte frase: 'Eu gosto de qualquer música, sendo boa, eu gosto!' Eu sempre achei essa frase muito pouco inteligente, pois isso é algo absolutamente subjetivo, achar o que é bom e o que não é. Levando isso em conta, comecei a observar a questão da música e cheguei a esta conclusão, na qual até hoje acredito: o que existe é música no lugar certo ou errado. Se você tem um tipo de música, que coloca 100 mil pessoas dançando em uma praça, essa música é ótima para isso, a função dela, ali, é colocar 100 mil pessoas dançando, durante horas. Daniela Mercury, consegue fazer isso, não é qualquer um que consegue fazer isso bem. Os compositores que fazem as músicas que ela canta, fazem isso bem, e os músicos de sua banda também. É um tipo de ritmo e de percussão que controla uma multidão de 100 mil pessoas! Então, existe a música para dançar. A *dance music* é usada no Planeta inteiro. Você vai encontrá-la na Indonésia, no Japão, no Alaska. Onde você for, existe algum clube de dança tocando aquele tipo de música. E é uma música muito simples, que tem uma batida binária, porque o ser humano tem dois pés e aquela é uma música feita para dançar. Portanto, se você a fizer com um compasso de cinco, sua música já não vai funcionar ali. Por outro lado, se você imaginar alguém sentado num sofá, em casa, à noite e querendo ouvir uma música antes de dormir, claro que se escolher esse tipo de música, vai estar errado. Esta música foi feita para dançar e ele vai achar que ela é ruim. Por outro lado, se você colocar um quarteto de Haydn, para 100 mil pessoas. . . Um quarteto de Haydn foi feito para se ouvir calmamente e a *dance-music* foi feita para dançar. E mesmo essas músicas, consideradas de baixo nível... Cada época tem as suas, não é? Quando eu era adolescente tinha a Jovem Guarda, o lê-iê-iê. . . não tem diferença nenhuma a música do Jerry Adriani, do Wanderley Cardoso, para aquela que se faz hoje. É do mesmo tipo: uma música muito simples, que também é a música que toca no rádio, que vai para a televisão, vende discos e junta milhares de pessoas. É, realmente eu acredito nisso mesmo" (GUIMARÃES, 1999).

Esta afirmação de Marco Antônio nos remete à questão da funcionalidade da arte numa determinada cultura, dos valores que pode ter, do papéis que cumpre, de

". . . ser eficaz, de uma determinada forma, dentro de um dado contexto. . . para os índios que vivem no Xingú. . . nem a *Heróica* de Beethoven, nem a obra de Chopin, Stravinski, Schoenberg. . . representam para eles valores. Cantos monodimensionais simples, ou formas de comunicação sonora, são para eles valores; para nós, muitas vezes, simples fatos antropológicos ou sociológicos" (KOLLREUTTER, 1999).

4 – O retorno a Belo Horizonte e a criação do grupo UAKTI

Depois de quatro anos de estudos nos *Seminários de Música* da UFBA, Marco Antônio retornou a Belo Horizonte, em 1971, para ocupar o cargo de violoncelista na Orquestra Sinfônica da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) por dois anos. A criação de seus primeiros instrumentos não-convencionais data desta época.

"Em 1971, já de volta a Belo Horizonte, Marco Antônio começou a fazer instrumentos experimentais, muitos dos quais permanecem em sua concepção original, enquanto outros foram sendo modificados com o passar do tempo e outros até abandonados num canto, aguardando novas experiências" (BRANT, 1981).

Desses, o *Chori Smetano*, o *Iarragunga* e o *Peixe*, todos cordofones, foram os que se consolidaram e ainda permanecem nos repertórios do UAKTI em sua concepção original. Em 1973, Marco Antônio transferiu-se para São Paulo onde, durante três anos, ocupou o cargo de violoncelista na Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho. Nesse período, intensificou seu trabalho como construtor, ainda dedicado principalmente aos instrumentos de cordas:

"Nesse período todo que trabalhei em [orquestras] sinfônicas, continuei construindo instrumentos, mas sem uma aplicação. Era um trabalho pelo qual me interessasse, me liguei quase como uma necessidade. Cada instrumento sugeria um novo e chegou uma época em que eu tinha uma quantidade enorme de instrumentos, mas que não estava utilizando" (GUIMARÃES, 1981).

Esse período corresponde à primeira fase de seu trabalho como construtor de novos instrumentos, em que, movido por uma curiosidade de ver até que limites poderia experimentar, não se preocupava, ainda, com a aplicação musical de suas descobertas. Paralelamente a isto, compôs várias obras para grupos orquestrais, câmara e música de câmara. Datam desse período o *Quinteto de cordas e piano* e os *Salmos 150* para orquestra e coro. Uma de suas obras mais conhecidas e executadas, a *Oferenda musical*, foi escrita especialmente para a Orquestra de Cordas da Fundação de Educação Artística, em 1976, quando mudou-se novamente para Belo Horizonte. Na sua casa no bairro São Lucas, Marco Antônio montou uma pequena oficina, dando continuidade ao seu trabalho de construção de instrumentos. Algumas vezes, os instrumentos eram utilizados por grupo experimentais de música erudita e teatro, mas a necessidade de um grupo próprio, que produzisse e interpretasse música especialmente para os sons inéditos que surgiam, era cada vez mais premente. Em 1977, com a criação da Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais (OSMG), passou a conviver de perto com um grande número de instrumentistas de alto nível e pôde aproximar-se daqueles cujos interesses musicais iam além do repertório sinfônico. Em 1978, Marco Antônio Guimarães formou o grupo UAKTI, juntamente com Paulo Sérgio dos Santos, Décio de Souza Ramos Filho e Artur Andrés. Paulo Santos (1954, Belo Horizonte, MG) cursou História na Universidade de Brasília, onde iniciou também seus estudos musicais, com o compositor Emílio Terraza. Posteriormente, em Belo Horizonte, estudou clarineta com o professor Salvador Villa, composição com Rufo Herrera e percussão com Décio Ramos. Participou da Orquestra Sinfônica de Minas Gerais entre 1979 e 1986 e integra o grupo UAKTI desde a sua formação. Participou da gravação dos nove discos lançados pelo grupo UAKTI, assim como em discos de outros artistas, com quem o grupo trabalhou, além de trilhas para balés e filmes. Paralelamente ao seu trabalho com o UAKTI, desenvolve trilhas sonoras para performances, instalações e vídeos, alguns em parceria com o *video-maker* Éder Santos, como os premiados *Rito e Expressão*, *Não vou à África*, *Essa Coisa Nervosa* e *Memórias de Ferro*. Décio Ramos (1957, São Paulo, SP) iniciou seus estudos musicais na bateria com João Rodrigues Ariza, percussão com Osmar da Cunha e

tímpanos com John Boudler e Carlos Tarcha. Bacharelou-se em Percussão pela Faculdade *Mozarteum*, São Paulo, em 1985. Atuou como primeiro percussionista da OSMG, e como professor de percussão da *Schola Cantorum* da Fundação Clóvis Salgado, entre 1978 e 1987. É integrante do *UAKTI* desde a formação do grupo. Artur Andrés Ribeiro (1959, Belo Horizonte, MG), um dos co-autores do presente artigo, iniciou seus estudos musicais na Fundação de Educação Artística em 1974, com o flautista Expedito Viana. Estudou flauta também com os professores Odette Ernst Dias, Bettine Clemen, Renato Axelrud, e Antônio Carlos Carrasqueira. Estudou composição com Eduardo Bértola e Sergio Magnani. Obteve o Bacharelado em flauta pela Escola de Música da UFMG (1981), onde se tornou professor dois anos mais tarde. Atuou como flautista na Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais (1980 a 1986), onde, por várias vezes, apresentou-se como solista. Com a pianista Regina Stela Amaral forma um duo de flauta e piano desde 1978, realiza recitais no Brasil e no exterior e gravações (*Encontro Barroco I*, 1983; *Encontro Barroco II*, 1984; *Duo*, 1999). Como compositor, escreveu *Alnitak* e *Turning point* (CD *I Ching*, 1994) e *O Segredo das dezessete nozes, Música para um Templo Grego Antigo* e *Trilogia para Krishna* (CD *Trilobyte*, 1997). O grupo *UAKTI* contou também com a participação do violoncelista Cláudio Luz do Val, de 1978 a 1980, e do violonista Bento Menezes, de 1981 a 1984.

O nome *UAKTI -Oficina Instrumental* deriva de uma lenda indígena dos índios *Tukano* do Alto Rio Negro descrita pela compositora e etnomusicóloga Helza Camêu, pioneira no estudo da música indígena brasileira:

"Os estudos de E. Biocca sobre os índios Tukano, do rio Tiquiê, (afluente do Alto Rio Negro) revelam mais um aspecto da criação dos instrumentos. Uma lenda, referente ao herói Uakti, desses índios, diz que ele violava e pervertia as mulheres, por isso foi capturado. Era um monstro de formas humanas, horrendo e tendo o corpo aberto em buracos. O vento, ao atravessar-lhe o corpo, produzia sons soturnos e lúgubres. Uakti foi morto e sepultado. No lugar em que o enterraram nasceram três palmeiras altas, que passaram a guardar o grande espírito de Uakti. Desde então, os instrumentos de Uakti são feitos do caule dessa palmeira. O timbre dos instrumentos corresponde aos sons tirados pelo vento ao passar pelo corpo esburacado de Uakti. E em razão do comportamento de Uakti em vida, as mulheres que ainda vissem ou ouvissem o som do instrumento ficariam imundas. Por isso, se uma coisa dessas acontece, a mulher teria ou terá fatalmente que ser sacrificada" (CAMÊU, 1977, p.263).

Em 28 de junho de 1980, o *UAKTI* realizou sua primeira apresentação pública, em um concerto apresentado no teatro do Museu de Arte da Pampulha, dentro do *Projeto Musicanto*, promovido pela Fundação de Educação Artística, sob o patrocínio da Secretaria Municipal de Turismo e Esportes da Prefeitura de Belo Horizonte.

5 – UAKTI: três décadas de música

No trabalho do *UAKTI*, iniciado em 1978 e desenvolvido em mais de 30 anos de atividade musical ininterruptas, ocorreram importantes parcerias, que marcaram distintas etapas da trajetória do grupo. Em 1980, o grupo foi convidado pelo compositor Milton Nascimento para participar de uma faixa do seu disco *Sentinela* (Ariola,

1980). A música escolhida foi *Peixinhos do mar*, tema do folclore mineiro, com arranjo de Marco Antônio. Segundo MILLARCH (1981):

"... o registro de Peixinhos do Mar estusiamou tanto o Bituca [apelido de Milton Nascimento], que este os convidou para mais duas faixas; 'Sueño com serpientes' e 'Uma cafuné na cabeça, malandro, eu quero até de macaco'".

O sucesso do trabalho com Milton Nascimento proporcionou ao grupo a chance de participar, em 1981, da turnê de lançamento do disco *Sentinela* por várias cidades brasileiras além de duas apresentações em Buenos Aires. Nesse período, numa entrevista ao jornal argentino *ASI en Cronica*, Milton Nascimento comentou sobre as origens comuns, assim como a íntima relação musical existente entre ambos:

"O UAKTI e eu viemos de um mesmo lugar e essa questão da terra é para mim como um ritmo, uma melodia. Creio que é exatamente isso que nos une, por ela estamos juntos. . . Os músicos do UAKTI, no seu estilo, e minha música se complementam no sentido de que queremos expressar a mesma qualidade, vinda de uma mesma origem. Dos quase 40 instrumentos que eles já fabricaram, trouxemos apenas 10. O emprego de madeiras, bambus, pedras e água para produzir sons musicais é um dos fatores que une meu estilo ao deles" (NASCIMENTO, 1981).

Trabalhando com Milton Nascimento, o *UAKTI* teve acesso ao circuito fonográfico, tendo participado em cinco discos do compositor,⁵ acompanhando-o em turnês nacionais e internacionais⁶ e assinado um contrato com a Ariola, para a gravação dos três primeiros discos solos do grupo,⁷ que tiveram a produção artística do próprio Milton Nascimento. O desejo de levar a música do *UAKTI* além das fronteiras nacionais fez com que o grupo se abrisse a novas parcerias musicais. O contato com a música popular se consolidou. As participações do grupo nos discos *Brazil*, do quarteto vocal de jazz norte-americano *The Manhattan Transfer*, em 1986 e *The Rhythm of the Saints*, de Paul Simon, em 1989, possibilitaram um contato mais estreito com o ambiente artístico internacional, abrindo novas portas para o grupo. Assim, o *UAKTI* passou a atingir uma faixa de público mais ampla. O trabalho com Paul Simon marca a transição para a segunda etapa da história do grupo. A segunda etapa do *UAKTI* foi marcada pelo encontro com o compositor Philip Glass, ocorrido em março de 1989 durante as seções de gravação com Paul Simon. GLASS (1999) reconheceu no trabalho do grupo: "... uma bela contribuição ao novo e experimental do mundo da música". Foi nesta segunda fase que ocorreu o lançamento mundial dos quatro primeiros CDs do *UAKTI* pelo selo Point-Music de Nova Iorque: *Mapa* (1992), *I Ching* (Point-Music, 1994), *Trilobyte* (Point-Music, 1997) e *Águas da Amazônia* (Point-Music, 1999). Neste período aconteceram também apresentações em conjunto com outros artistas, como o baterista Stewart Copeland e *The Rhythmists* (1994); a realização de diversas turnês de concertos e *workshops*, pelos EUA, Europa e Brasil; a intensificação das atividades didáticas – como o projeto *UAKTI: Programa Artista Visitante na UFMG* (1994-1995), e a elaboração de trilhas sonoras para balé, especialmente compostas e gravadas para o *Grupo Corpo: A Len-*

da (1989), *21* (1992) e *Sete ou Oito peças para um balé* (1993). Em 1997, a trilha sonora *21*, composta para o balé do Grupo Corpo é finalmente lançada em CD. O texto de apresentação resultou do encontro entre o grupo UAKTI e o sociólogo Herbert de Souza, o Betinho, em 1996:

"... o sociólogo se encantou com um espetáculo no Heineken Festival e entrou em contato com o grupo. Quando Herbert de Souza viajou até a capital de Minas, ele foi recepcionado com uma apresentação particular na oficina do grupo no bairro Serra" (LANA, 1996).

Dessa visita surgiu a ideia do texto do encarte do CD *21*, onde Betinho fala sobre a mineiridade e o senso de integração entre os opostos, valores que compartilhava com o grupo UAKTI:

"Metade Deus. Metade Diabo. Na exata e mineira medida, como é a vida. Num único espaço e tempo estão juntos porque necessariamente diferentes e necessários um ao outro: não há vida sem morte, prazer sem dor, sim sem não, princípio sem fim, agudo sem grave, veloz sem lento, grande sem pequeno. Deus sem Diabo. Tudo é metade e o contrário da outra parte, diferente para fazer a unidade do que é contrário. Foi escutando o Uakti que aprendi o que sempre me recusei a aceitar: que todo diferente é, no fundo, parte de um mesmo igual. 'Yin' e 'Yang'. Deus e o Diabo, num empate aceito pelos dois, eis o mistério. Negado em todas as partes, mas não em Minas Gerais, onde o empate é reconhecido no "se", no "talvez", no "não sei se sim ou se não", na indefinição que define todo o saber e fazer. Em Minas o normal é o empate. O desempate é puramente provisório. Minas Gerais, um estado particular e único do Brasil. Central, no meio de tudo, com extremos, mas sem se definir. Um lugar onde a vida e a morte conversam todo o tempo sem se despedir. Terra de Milton Nascimento, de João Guimarães Rosa e do Uakti, sem mar, mas com imensidão. Terra onde a liberdade foi esartejada na Inconfidência Mineira de Tiradentes no século 18, mas permanece de corpo inteiro. O lugar onde a liberdade dura ainda que tardia. Enfim, o mistério. Foi lá que nasceu o Uakti e só poderia ser. Quatro anjos vertidos em demônios entraram na música e fizeram uma grande filosofia pela via das notas, do estalo, do contraste, do espanto, da doçura e da violência sem limites do som que ultrapassa todas as barreiras. Transcenderam o tempo e o espaço, rescreveram Einstein por cima de toda relatividade. Foram tão acima de tudo que tiveram que inventar até os instrumentos. E inventaram como Deus fez no começo e o Diabo ajudou. Deus inventou a humanidade, o Uakti inventou o instrumento da música. Não se pode entender o Uakti sem se levar esse choque do totalmente Deus e totalmente Diabo, uma coisa que todo mineiro entende e aqueles que podem praticam. O fim do mundo está no começo e o Uakti é esse Verbo" (SOUSA, 1996).

Neste período, o trabalho musical do UAKTI foi reconhecido, também, em âmbito nacional, pela conquista de duas importantes premiações: o *Prêmio Ministério da Cultura*, como melhor grupo de música instrumental de 1996 e o *Prêmio Santista*, como melhor grupo de Música Popular Brasileira de 1997. Esse período caracterizou-se ainda pela intensificação dos trabalhos do UAKTI em todo o Brasil: as primeiras trilhas sonoras para longa-metragens: *Kenoma*, de Eliane Café; *Outras Estórias*, de Pedro Bial; *Lavoura Arcaica*, de Luís Fernando Carvalho; concertos e *workshops* em diversas cidades brasileiras e uma turnê nacional do show *Atracatracá*, em parceria com o percussionista Naná Vasconcelos. Em 1999, o UAKTI gravou o seu décimo disco, intitulado *Clássicos*, que foi lançado no primeiro semestre de 2001. O título se refere à reunião de arranjos de obras de compositores eruditos consagrados, cuja seleção, bem como a estética dos arranjos, não

seguiu nenhum padrão pré-estabelecido. Cada um dos membros do UAKTI escolheu e arranjou temas de compositores de sua preferência. Já em agosto de 1999, o UAKTI lançou o CD *Águas da Amazônia*, seu nono trabalho. Ao mesmo tempo, saía o quarto CD editado mundialmente pela Point-Music, que inclui a trilha para balé *Sete ou oito peças para um balé* e um arranjo de Marco Antônio para a composição *Metamorphosis I*, também de autoria do compositor norte americano Philip Glass. Isso concretizava um projeto iniciado em 1993, quando da gravação da trilha sonora para o balé de mesmo nome encomendado pelo Grupo Corpo. No texto de apresentação do CD, Philip Glass escreveu sobre sua relação com o grupo UAKTI, cujo reconhecimento nacional e internacional reflete a maturidade que o grupo atingiu a partir da construção de novos instrumentos musicais acústicos:

"Anos atrás, quando encontrei o UAKTI pela primeira vez, vi em sua música e performance algo único e uma bela contribuição ao novo e experimental no mundo da música. Me tornei, desde então, amigo de todos eles; especialmente tornei-me um admirador da extraordinária capacidade de Marco Antônio no que diz respeito ao ouvir e compor. Fiquei muito feliz, quando, anos mais tarde, eles me propuseram um trabalho em parceria. Seria a partitura de um balé, composto para a companhia de dança 'Grupo Corpo', de sua cidade, Belo Horizonte. Este CD representa uma verdadeira integração entre a minha música e a sensibilidade deles. Para mim, é um deleite e um enorme prazer ouvir o resultado final" (GLASS, 1999).

Se a primeira fase do grupo, durante a década de 1980, foi caracterizada por um empenho no sentido da consolidação do UAKTI como um grupo musical, poderíamos dizer que a segunda fase, durante a década de 1990, foi marcada por uma atuação mais voltada para sua inserção no cenário internacional da música. Já na terceira fase, adentrando o século XXI, pode-se perceber um enfoque maior do grupo em atuar, de forma mais abrangente, no seu próprio país. Comprova isto o fato de que, somente no período entre os anos de 2000 e 2004, foram realizados 146 concertos e 57 workshops no Brasil e apenas 13 apresentações e 5 workshops no exterior. Em 2000, as apresentações do grupo tiveram seu repertório centrado, em grande parte, nas músicas do CD *Águas da Amazônia*. Com a participação especial da pianista Regina Amaral⁹ e da percussionista Josefina Cerqueira,⁹ foram realizados concertos em Florianópolis, Belo Horizonte, Ouro Preto, Tiradentes, São Paulo, Campinas, Brasília, Salvador e Belém. Este trabalho do UAKTI em parceria com Philip Glass teve uma excelente receptividade por parte da crítica especializada:

"...Águas da Amazônia' teve suas faixas batizadas com nomes de afluentes do rio Amazonas, tema que, não só toca na questão ecológica, como se afina perfeitamente com o jeito de o grupo fazer sua inclassificável música... o grupo consegue despertar ondas de entusiasmos por onde passa e arranca os mais impressionantes adjetivos. O próprio Philip Glas elogiou o resultado do CD, enquanto um crítico da revista musical Billboard afirmou que 'nunca a música de Glass soou tão orgânica e sem afetação como tocada pelo Uakti.'" (NUNES, 2000)

No âmbito educacional, começa a se consolidar o trabalho em parceria com o grupo Tabinha,¹⁰ integrado por 30 crianças e adolescentes carentes da cidade de Uberlândia, MG. De forma a valorizar a genuína cultura que o cerca, o

Tabinha executa ritmos remanescentes de festas populares e religiosas, tais como o congo, a folia de reis, o gatupé e o moçambique. Além de apresentações na região de Uberlândia, o Tabinha se apresentou também em Portugal, no Festival do Ritmo de Aveiro, em 2000. No final de 2001, a convite da Orquestra Experimental de Repertório (São Paulo), o UAKTI teve várias de suas composições rearranjadas para orquestra sinfônica. Os arranjos das músicas *Raça*, *Música para um Templo Grego Antigo*, *Alnitak*, *Mapa*, *Montanha*, *Bolero* e *Parque das Emas* foram escritos por André Mehmar¹¹ e os arranjos das músicas *Onze* e *Hai-Kai n.6* foram escritos por Marco Antônio Guimarães. Posteriormente, este repertório foi reapresentado com as orquestras Jazz Sinfônica (São Paulo), Sinfônica da Petrobrás (Rio de Janeiro) e Orquestra Sinfônica de Minas Gerais. O ano de 2002 foi marcado por um outro importante projeto de cunho artístico e social do UAKTI: a montagem e apresentação do espetáculo *Dança das Marés*. Terceiro trabalho do coreógrafo Ivaldo Bertazzo com um grupo de adolescentes do Complexo da Maré, na cidade do Rio de Janeiro, este espetáculo teve seu roteiro escrito pelo médico Dráuzio Varella, que se baseou em depoimentos dos próprios jovens integrantes do grupo. Em cena, além de dançar, os meninos e meninas, moradores da favela da Maré, falavam de questões que marcam a passagem da infância para a adolescência, da sexualidade, da violência e dos problemas que eles enfrentam no seu dia-a-dia. Integrado por 69 adolescentes entre 11 e 20 anos, os jovens dançarinos tiveram uma carga horária bastante intensa de ensaios, visando à montagem de um espetáculo com as exigências de uma obra coreográfica de nível profissional. Para este espetáculo, Marco Antônio Guimarães compôs uma trilha sonora que, além de incluir temas escritos especialmente sobre coreografias previamente criadas por Bertazzo, previa a performance ao vivo do UAKTI. Além desses novos temas, algumas faixas do CD *Clássicos* foram incluídas no espetáculo. O espetáculo teve 28 apresentações na cidade do Rio de Janeiro e 17 na capital paulista. No ano de 2003, o UAKTI realizou uma série de oficinas dentro do Circuito Telemig Celular de Cultura, em Belo Horizonte e em cidades do interior de Minas (Montes Claros, Varginha, Governador Valadares, São Sebastião do Paraíso e Divinópolis). Foram realizados também concertos em Brasília, São Paulo, Santo André e Rio de Janeiro. Este foi também o ano do show de lançamento do CD *Clássicos*, gravado alguns anos antes e já descrito anteriormente. Segundo o crítico musical João PAULO (2003), do jornal *O Estado de Minas*, o CD *Clássicos*

"... é um disco marcante. Músicas conhecidas se tornam novas. Instrumentação original alimenta nossa memória dos sons. Além do apenas belo, o Uakti anuncia seu diálogo dos tempos..."

Ainda em 2003, o UAKTI participou da gravação do disco *Brasileirinho*, da cantora Maria Bethânia. A faixa de abertura do CD, *Salve as Folhas*, teve arranjo de Marco Antônio Guimarães. Os instrumentos do UAKTI que acompanham a cantora nesta faixa são *Torre*, *Chori Smetano*, *Tabo percutido*, *Planetário*, *Marimba de Vidro*, *Marimba D'Angelim* e *Violão com Arco*. A cantora falou do grupo ao repórter Milton LUIZ (2003):

"... esses meninos (do Uakti) fazem a música de Deus. Quem me mostrou um trabalho deles, pela primeira vez, foi o Orlando Moraes. Ele me falou que eu precisava ouvir. Sentia que aquilo era eu, meu espírito. Fiquei louca. Comprei todos os discos possíveis e quando fui a Belo Horizonte, os conheci. São extraordinários. Fico orgulhosíssima de abrir um disco com essa qualidade, com esses instrumentos, sentidos. Tudo deles é da alma."

Em junho de 2004, a convite do compositor norte americano Philip Glass, o UAKTI participou do Projeto Órion, estreado em Atenas, Grécia, juntamente com seis artistas de diferentes nacionalidades: Mark Atkins (Austrália), Wu Man (China), Ashley Maclissac (Canadá), Foday Musa Suso (África), Ravi Shankar – Gaurav (Índia) e Eleftheria Arvanitaki (Grécia), sempre acompanhados pela *Philip Glass Ensemble (PGE)*.¹² Com o apoio da UNESCO, o comitê organizador das Olimpíadas Culturais de Atenas de 2004 convidou Philip Glass para compor uma obra musical extensa, em torno de noventa minutos, que marcaria a abertura daquele evento. Orion, nome dado à constelação de estrelas pelos gregos da antiguidade, foi também o nome escolhido por Philip Glass para essa obra. Segundo ele, "*quando olhamos as estrelas ficamos sonhadores. E de cada país, você consegue ver Órion.*" (PEIXOTO, 2004). No ano seguinte, em meados de 2005, as apresentações de *Orion* ocorreram em Nova Iorque, Chicago e Los Angeles (EUA), e Melbourne, na Austrália, quando um CD duplo, incluindo toda a obra, foi lançado. Ao final de 2004, com vistas à documentação da história do grupo, foi lançado o livro *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*, de autoria do flautista Artur ANDRÉS RIBEIRO (2004), um dos co-autores do presente artigo. Este lançamento, patrocinado pela SEB – Southern Electric Brasil, baseou-se integralmente na tese de Doutorado homônima, defendida em 2000, na Escola de Música da UFMG. O livro se divide em três partes principais. A primeira traz a trajetória histórica do grupo até 2004. A segunda parte do livro discute a construção de novos instrumentos musicais acústicos, os processos de idealização e construção de novos instrumentos musicais acústicos e o sistema integrado de elementos que permitiu a experiência continuada do grupo UAKTI em seus mais de três décadas de trabalho ininterrupto. Na terceira parte, o livro apresenta um catálogo completo, descritivo e ilustrado, de cada um dos setenta instrumentos criados por Marco Antônio. O Ex.1 mostra alguns desses instrumentos.

Para o UAKTI, 2005 foi marcado pelo lançamento do CD *Oiapok-Xui*, que se baseou, fundamentalmente, em ritmos e temas da música popular brasileira. Por outro lado, o trabalho de oficinas musicais e *workshops* foi bastante intensificado, envolvendo projetos de inserção social com jovens em situação de vulnerabilidade social, tanto em Belo Horizonte, quanto em cidades do interior do estado de Minas Gerais, principalmente na região do Vale do Jequitinhonha. Em 2006, dando sequência ao trabalho iniciado em 2001, várias obras do grupo UAKTI, incluindo sete arranjos escritos por André Mehmar, foram apresentadas com Orquestra Experimental de Repertório. Já o CD *Águas da Amazônia* foi integralmente reorquestrado para ser realizado com Banda Sinfônica do Estado de São

Paulo. As apresentações ocorreram no teatro São Pedro em São Paulo, em outubro de 2006, com reapresentações no Teatro Cultura Artística, em março do ano seguinte. Em meados de 2007, juntamente com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, os sete arranjos de Mehmari foram reapresentados no Grande Teatro do Palácio das Artes, em Belo Horizonte, incluindo desta vez um arranjo orquestral de Artur Andrés para a música *Arrumação* do compositor baiano Elomar Figueiras. Ao final desse ano, a convite da Orquestra de Câmara do Sesiminas, de Belo Horizonte, em formação para cordas, piano e instrumentos originais do grupo, foram apresentadas obras e arranjos de Artur Andrés (*Mapa, Alnitak, Turning Point, Trilogia para Krishna, Arrumação e Música para um Templo Grego Antigo*), Paulo Santos (*Forró de Iarra*) e Marco Antônio Guimarães (*Maculelê de Marimba*). Ainda em 2007, houve o lançamento do primeiro DVD do grupo, intitulado simplesmente *UAKTI* e gravado no Grande Teatro do Palácio das Artes, sob a direção do *video-maker* Éder Santos. As imagens em movimento dos instrumentos registram pela primeira vez, as diferentes técnicas e práticas de performance em diversos dos novos instrumentos acústicos criados por Marco Antônio Guimarães. Em 2008, o *UAKTI* completou

30 anos de uma história contínua, dedicada à performance e projetos educacionais voltados para a formação de professores. Foram realizadas apresentações em várias capitais de cidades do interior do país assim como uma apresentação em Turim, na Itália, a convite da Secretaria de Estado da Cultura de Minas Gerais.

Uma série de questionamentos e mudanças começou a ocorrer dentro do grupo em 2009, devido ao prenúncio da interrupção das atividades do Marco Antonio Guimarães como *luthier* e compositor do *UAKTI*. Artur Andrés, primeiro co-autor do presente artigo, relatou ao jornal Estado de Minas: "Se por um lado [isto] gera insegurança, por outro lado traz desafios e desperta potenciais criativos" (REIS, 2009). Por exemplo, para o novo CD do *UAKTI*, ainda a ser gravado e que deverá ser intitulado *Em família*, todos os demais membros do *UAKTI* deverão se desdobrar como compositores e arranjadores. Este trabalho, que terá obras encomendadas ao francês Philippe Kadosch e os brasileiros André Mehmari, Kristoff Silva e Alexandre Andrés, incluirá uma participação bastante expressiva da voz humana, possivelmente da cantora paulista Mônica Salmaso e seu marido, o flautista e saxofonista Teco Car-



Ex.1 – Uma das salas da oficina do *UAKTI* com alguns dos novos instrumentos criados por Marco Antônio Guimarães (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.121)

doso. O ambiente familiar do disco deverá se ampliado por ocasião da turnê de lançamento do CD: Regina Amaral (piano) e Alexandre Andrés (flautas, violão); Daniela Ramos (percussão) e Josefina Cerqueira (percussão).

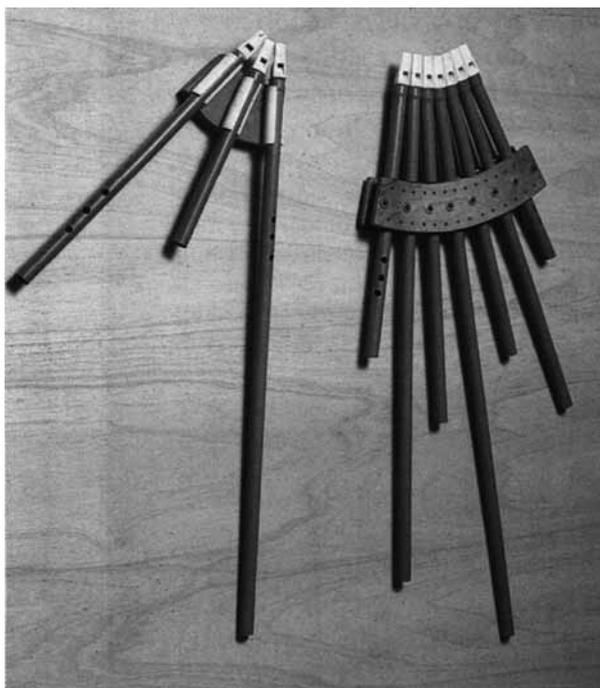
Em 2010, além da gravação e turnê de um novo CD, o grupo deverá retomar o trabalho em conjunto com Philip Glass, na turnê *Orion*, pelo México e EUA. Numa parceria com a empresa de projetos culturais *Bureau Santa Rosa*, o UAKTI projeta a construção de sua sede em Belo Horizonte, que será chamada de *Centro de Referência Uakti*. REIS (2009) comenta sobre a futura sede, que além de salas de estudo de exposições, terá um teatro para 300 pessoas interligado a um estúdio de gravação:

"O prédio, de dois andares, a ser construído num terreno cercado de mata nativa na região da Pampulha, segue à risca a inspiração da lenda amazônica que batizou o grupo... Inspirado nela, o projeto do Instituto, dos arquitetos Mariza Hardi e Fernando Maculan, cria espaços vazados, repletos de paredes de vidros e aberturas, capazes de integrar a natureza do entorno".

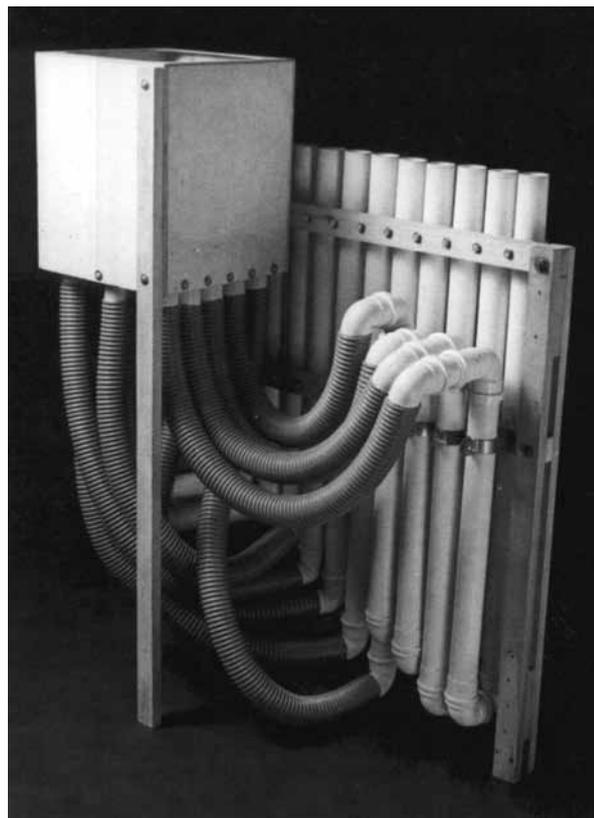
6 – UAKTI: três décadas de novos instrumentos musicais acústicos

Nos últimos trinta anos, Marco Antônio Guimarães tem construído novos instrumentos musicais em todas as cinco categorias propostas por Hornbostel e Sachs.

Entre os aerofones do UAKTI, que podem ser de sopro ou de percussão, estão o *Borel*, o *Cachimbo*, as *Flautas brancas*, as *Flautas Uakti I e II* (veja Ex.2), o *Taquará*, o *Trombone de chaves*, o *Trompetim*, os *Tubos soprados I e os Tubos soprados II*, o *Grande Pan* (veja Ex.3), o *Pan Inclinado*, os *Pius-pi* e o *Tri-Lá*.



Ex.2 - *Flautas Uakti I e II*: exemplos de aerofones de sopro criados por Marco Antônio Guimarães para o Grupo UAKTI (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.176)



Ex.3 - *Grande Pan*: exemplo de aerofone de percussão criado por Marco Antônio Guimarães para o Grupo UAKTI (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.180)

Entre os idiofones do UAKTI estão a *Caixa de madeira*, a *Centrífuga*, as *Figuras geométricas*, o *Garrafão*, as *Latinhas*, a *Manfra*, a *Marimba D'Angelim*, a *Marimba de vidro* (veja Ex.4), a *Panela de alumínio com varetas de aço*, o *Panelário*, a *Peça de caminhão*, o *Tambor d'água*, o *Tampanário* e os *Tubos com joelhos de 90°*.

Entre os membranofones do UAKTI estão os *Tambores acoplados*, os *Tambores condensadores*, a *Trilobita* (veja Ex.5) e os *Tubos com latas de alumínio*. Um tipo especial de membranofone é o *mirliton*, cuja membrana tem a função de modificar um som originalmente produzido de outra forma. O *Bocal chinês* é o único instrumento do UAKTI que se enquadra nessa categoria e sua membrana é ativada pelo sopro ou pelo canto executados contra ela. Um caso especial, discutido antes nesse artigo, é o *Aqualung* (veja Ex.6), considerado membranofone por utilizar como membrana a superfície da água.

Entre os cordofones do UAKTI estão o *Chori Smetano*, o *Chorinho*, o *Colibri*, a *Flor*, o *GIG* (veja Ex.7), a *Iarragunga*, o *Peixe* e o *Planetário*. Entre os cordofones que têm cordas percutidas estão o *Berimbau com chave* e o *Jaburu*.

Os instrumentos eletromecânicos do *UAKTI* se dividem em quatro categorias. Primeiro, aqueles que possuem corda e são tocados mecanicamente, mas são interrompidos ou selecionados pelos dedos do instrumentista: a *Roda* e a *Torre* (veja Ex.8). Na segunda categoria, em que o instrumentista meramente seleciona o cilindro ou o rolo que determina a tonalidade a ser tocada, estão o *Nastaré*, o *Toca-discos com braço central* e os *Violões giratórios*. Na terceira categoria, em que o funcionamento dos instrumentos mecânicos depende de corrente elétrica, estão o *Ion* e o *Ventilador manual*. Na quarta categoria, estão os instrumentos cujo som é produzido por procedimentos acústicos, tais como uso de cordas ou palhetas e então, amplificados ou modificados eletricamente. Entre eles estão a *Cítara*, o *Sino de alumínio*, o *Sino elétrico*, o *Sino de madeira*, a *Tabla elétrica* e o *Tatu*.

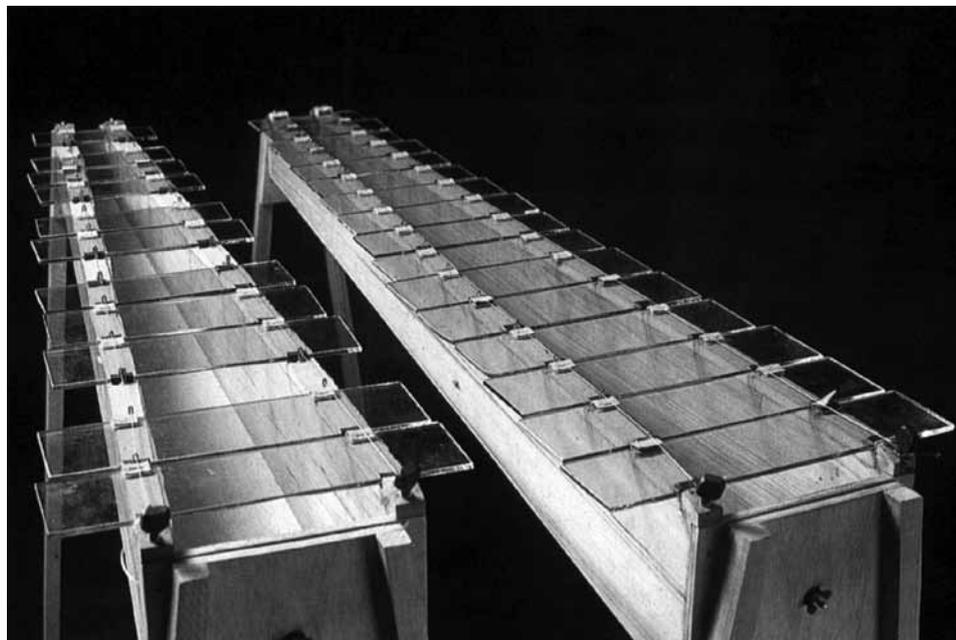
Para fotos, utilização discográfica, história da criação, descrições detalhadas da forma, dimensões e princípios de funcionamento de todos os instrumentos do *UAKTI*, veja ANDRÉS RIBEIRO (2004).

7 – Conclusão

A história do *UAKTI* se confunde com a história de vida de Marco Antônio Guimarães, que foi o idealizador do grupo e tem sido, ao longo de mais de três décadas, o projetista e construtor dos novos instrumentos acústicos, o compositor de obras para estes instrumentos. Suas principais influências estão ligadas aos professores da Escola de Música da UFBA Ernst Widmer e Walter Smetak, especialmente este último pelo seu ecletismo e originalidade em abordar a música de forma não tradicional.

Diferentemente da maioria das tentativas anteriores à sua criação no cenário brasileiro ou internacional, o *UAKTI* se mostrou ser viável como um dos raros grupos que cria instrumentos musicais novos, compõe música para os mesmos e as apresenta regularmente para um público em concertos e CDs, o que realimenta este processo integrado.

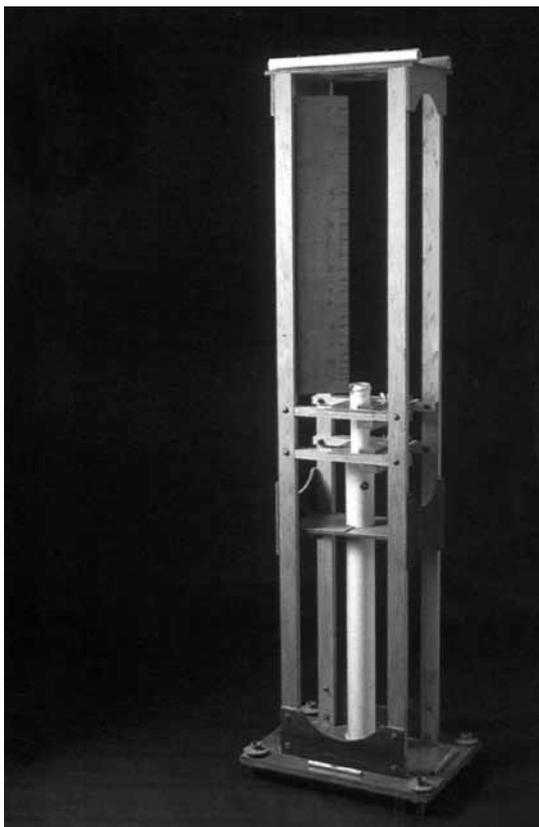
A perspectiva educacional do *UAKTI* é também uma faceta importante do grupo e ultrapassa os limites entre a música popular e a música erudita, entre a música brasileira e a música universal.



Ex.4 – *Marimbas de vidro*: exemplos de idiofones criado por Marco Antônio Guimarães para o Grupo *UAKTI* (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.190)



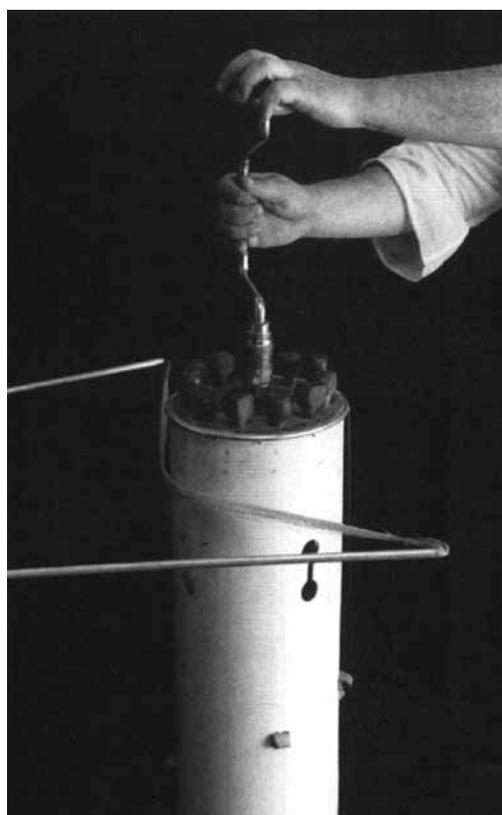
Ex.5 - *Trilobita*: exemplo de membranofone de percussão criado por Marco Antônio Guimarães para o Grupo UAKTI (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.200)



Ex.6 - *Aqualung*: exemplo de membranofone de água criado por Marco Antônio Guimarães para o Grupo UAKTI (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.196)



Ex.7: *Gig*: exemplo de cordofone criado por Marco Antônio Guimarães para o Grupo UAKTI (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.207)



Ex.8 - *Torre*: exemplo de instrumento eletromecânico criado por Marco Antônio Guimarães para o Grupo UAKTI (ANDRÉS RIBEIRO, 2004, p.223)

Referências de livros

- ANDRÉS RIBEIRO, Artur. *Uakti: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos*. Prefácio de Fausto Borém. Belo Horizonte, C/Arte, 2004.
- CAMÊU, Helza. *Introdução ao Estudo da Música Indígena Brasileira*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.p.263.
- LIMA, Paulo. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazultura/COPENE, 1999.
- SACS, Curt. *Historia universal de los instrumentos musicales*. Buenos Aires: Ediciones Centurion, 1947. p.456.
- SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994. p.1048.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Editora Schwarcz, 1999. p.283.

Referências de jornais e periódicos

- ASI en cronica. Milton Nascimento, Cada vez mas brasileño. *ASI en Cronica*, Buenos Aires, 05/04/1981. p.15. (Tradução do autor)
- ÁVILA, Carlos. Todos os sons de Marco Antônio Guimarães e sua oficina instrumental UAKTI. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 04/07/1981. Capa Segundo Caderno.
- CARVALHO, Ilmar. A nova música brasileira feita com tubos de PVC. *Cia. Hansen Industrial*, Joinville, Dezembro de 1981.
- CICCACIO, Ana Maria. A arte de criar instrumentos. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 1, fevereiro, 1978.
- GUIMARÃES, Marco Antônio. Todos os sons de Marco Antônio Guimarães e sua oficina instrumental UAKTI. Entrevista a Carlos Ávila, *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 4, julho, 1981. Capa Segundo Caderno.
- GUIMARÃES, Marco Antônio. A nova música brasileira feita com tubos de PVC. Entrevista a Ilmar Carvalho, *Cia. Hansen Industrial*, Joinville, dezembro, 1981.
- _____. Oficina Instrumental Uakti – O “design” espontâneo. Entrevista a Marcelo de Resende, Belo Horizonte, Revista Pampulha, dezembro, 1983.p.12-15.
- _____. Minas não trabalha em silêncio. Entrevista a Ricardo Rodrigues, *Manchete*, Rio de Janeiro, março, 1989. p.74-77.
- _____. Guru da world music vive no mato. Entrevista a Jotabê Medeiros, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11, setembro, 1994. Capa Caderno 2.
- _____. Villa-Lobos na batida de uma nota só. Entrevista a Vitória Neves, *O Tempo*, Belo Horizonte, 11, maio, 1997. Magazine, p.6.
- _____. Uakti promove aula/show no Instituto Itaú. Entrevista a Jotabê Medeiros, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 11, julho, 1997. Caderno 2, D2.
- _____. Uakti comemora 20 anos com CDs e prêmio. Entrevista a Israel do Vale. *O Tempo*, Belo Horizonte, 27, agosto, 1997. Magazine, p.04.
- KOELLREUTTER, Hans-Joachim. *Sobre o valor e o desvalor da obra de arte*. São Paulo: Instituto de Estudos Avançados da USP, Setembro-Dezembro, 1999. p.276.
- LANA, Fabiano. Oficina sonora em formato de CD. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7, dezembro,1996. Caderno B, p.2.
- LUTZEMBERGER, José. Gaia. *Análise & Conjuntura*. Belo Horizonte: Fundação João Pinheiro, 1990.
- MILLARCH, Aramis. A água, o vento e a natureza na música de Smetak, Uakti e Falcão. *Estado do Paraná*, Curitiba, 1981.
- NASCIMENTO, Milton. Milton Nascimento, Cada vez mas brasileño. *ASI en Cronica*, Buenos Aires, 5, abril, 1981. p.15.
- _____. Milton: A força de um som novo para a música de todo o mundo. Entrevista a Zuza Homem de Melo, *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 7, novembro, 1985.
- LUIZ, Milton. No tabuleiro de Bethânia tem... *O Tempo*, Belo Horizonte, 24, setembro, 2003.
- NUNES, João. O som original do Uakti. *Diário do Povo*, Campinas, 10, agosto, 2000.
- PAULO, João. Música absoluta. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28, outubro, 2003.
- PEIXOTO, Mariana. Música de invenção. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 24, março, 2004.
- REIS, Sérgio Rodrigues. Uakti trilha novos caminhos. *O Estado de Minas*, Belo Horizonte, 13/12/2009.

Referência de site

- SMETAK, Walter. 2010). *Walter Smetak*. Site oficial. www.waltersmetak.com/index/acervo.php (Acesso em 1 de março, 2010).

Referências de discos

- GLASS, Philip. *Águas da Amazônia*. Nova Iorque: POINT-Music, 1999. Texto do encarte, (Trad. Francisca Andrés).
- SOUSA, Herbert de. *21*. São Paulo, Brasil: *Paradox*, 1997.

Referência de entrevista

GUIMARÃES, Marco. Entrevista de Marco Antônio Guimarães ao autor. Belo Horizonte, 15, setembro, 1999. Vide anexos tese de doutorado nas UFMG.

Notas

- 1 O austríaco Eric von Hornbostel dedicou-se à psicologia experimental e à musicologia, dirigindo o Phonogram-Archiv de Berlim entre 1906 e 1933. Demitido em 1933, emigrou para Nova Iorque e, em seguida, para Londres. Foi um pioneiro na aplicação de conceitos de fisiologia, psicologia e acústica a culturas musicais não-europeias e, com isso, fundamental na criação da *musicologia comparada*. Entre suas muitas publicações inclui-se a classificação padrão dos instrumentos juntamente com Curt Sachs em 1914.
- 2 Musicólogo alemão, Curt Sachs estudou história da música e história da arte em Berlim e, somente a partir de 1909, dedicou-se à música, tornando-se diretor da *Staatliche Instrumentensammlung*, destacada coleção de instrumentos musicais, tendo ensinado na universidade e em outros centros de música. Privado de todas as suas funções acadêmicas em 1933, emigrou para Paris e, em 1937, para os EUA, onde ensinou nas universidades de Nova Iorque e Columbia. Foi um dos fundadores da moderna organologia, tendo também escrito um dicionário bastante abrangente e uma história referencial dos instrumentos musicais. Interessou-se pela música não-ocidental, o que o levou a tornar-se um dos pioneiros da etnomusicologia. Escreveu também sobre a música do mundo antigo, ritmo e andamento, e sobre a relação entre a música e as outras artes.
- 3 A *Sociedade Brasileira de Eubiose*, que foi fundada em Niterói (RJ), em 1924, com o nome de Sociedade Teosófica Brasileira e recebeu seu nome atual em 1969, é uma sociedade espiritualista, constituída de livres-pensadores, cujo objetivo é o desenvolvimento cultural da humanidade.
- 4 Gaia, que significa planeta Terra, originou-se entre os antigos gregos e designava uma deusa grega. A *hipótese Gaia*, em que trata-se de um ser vivo e não apenas meio para outras vidas, foi formulada pelo biólogo inglês James Lovelock e apresentada no seu livro *Gaia: a new look at life on earth* (Oxford University Press, 1982).
- 5 Além do disco *Sentinela*, o UAKTI participou dos seguintes trabalhos de Milton Nascimento: *Caçador de Mim* (Ariola-1981), nas faixas: *De magia, dança e pés e Coração civil*; *Ânima* (Ariola, 1982), na faixa *Ânima*; *Encontros e Despedidas* (Barclay, 1985), nas faixas *Lágrima do Sul e Portal da cor*, nas faixas *Dança dos meninos e Carta à República* (Yauaretê (CBS, 1987).
- 6 Durante o mês de julho de 1986, a convite do Ministério da Cultura Espanhol, o UAKTI participou de uma turnê de oito *shows* pela Espanha, ao lado de Milton Nascimento e da cantora catalã Maria Del Mar Bonet.
- 7 *Uakti-Oficina Instrumental* (Ariola, 1981), *Uakti II* (Ariola-Barclay, 1982) e *Tudo e Todas as coisas*, (Polygram, 1984).
- 8 Regina Amaral, Mestre em Música pela Escola de Música de Karlsruhe (Alemanha), foi professora de Piano e Música de Câmera da Escola de Música da UFMG. Recitalista e camerista, integra o *Duo* (flauta e piano) com Artur Andrés, com quem gravou seis discos: *Encontro Barroco I* (independente, 1984) e *Encontro Barroco II* (independente 1985); *Duo* (Sonhos e Sons 1999), *Cantos e ritmos do Oriente* (Sonhos e Sons 2001), *Música dos Sayyids e dos Dervishes* (Sonhos e Sons 2002) e *Hinos, preces e ritos* (Sonhos e Sons 2004). Gravou também um CD solo, "Klavinedotas", com obras inéditas do compositor Arthur Bosmans (Sonhos e Sons, 2002).
- 9 Josefina Cerqueira estudou percussão na Fundação de Educação Artística (Belo Horizonte) com Décio Ramos e Paulo Santos em 1987. Dedicou-se à luteria, tendo se especializado na construção de *marimbas de vidro*. Atualmente, toca com o *Uakti* e trabalha na manutenção dos seus instrumentos.
- 10 O grupo *Tabinha*, formado em 1998 em Uberlândia, tinha como propósito inicial, constituir a bateria-mirim da Escola de Samba Tabajaras do Patrimônio, bairro histórico daquela cidade e berço da congada e folia de reis, em que a tradição musical tem sido passada de geração em geração.
- 11 André Mehmar, compositor, arranjador e multiinstrumentista, nasceu em Niterói (RJ), é considerado pela crítica especializada um dos grandes expoentes da nova geração de músicos brasileiros.
- 12 A *Philip Glass Ensemble (P.G.E.)* é um grupo formado por onze instrumentistas, que acompanha Philip Glass há mais de três décadas. Inclui em sua formação, teclados eletrônicos, voz, sopros e percussão, sob a regência do maestro Michael Riesman.

Artur Andrés é membro do *UAKTI* desde sua criação, com o qual já gravou mais de 10 CDs e recebeu diversos prêmios. Doutor em Música pela Escola de Música da UFMG, onde ensina flauta, foi flautista da Orquestra Sinfônica do Estado de Minas Gerais de 1980 a 1986. Como solista tem se apresentado em importantes teatros do Brasil e do exterior e atuado ao lado de músicos como Milton Nascimento, Paul Simon, The Manhattan Transfer, Philip Glass, Ney Matogrosso, Maria Bethânia, Caetano Veloso, José Miguel Wisnik, Skank, Zélia Duncan e Grupo Corpo. Com a pianista Regina Stela Amaral, forma um duo de flauta e piano desde 1978.

Fausto Borém é Professor Titular da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), onde criou o Mestrado em Música e a Revista *Per Musi*. É pesquisador do CNPq desde 1994 e seus resultados de pesquisa incluem um livro, três capítulos de livro, dezenas de artigos sobre práticas de performance e suas interfaces (composição, análise, musicologia, etnomusicologia e educação musical) em periódicos nacionais e internacionais, dezenas de edições de partituras e apresentação de recitais nos principais eventos nacionais e internacionais do contrabaixo. Recebeu diversos prêmios no Brasil e no exterior como solista, teórico, compositor e professor. Acompanhou músicos eruditos como Yo-Yo Ma, Midori, Menahem Pressler, Yoel Levi, Fábio Mechetti, Luiz Otávio Santos, Arnaldo Cohen, Antônio Menezes e músicos populares como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Henry Mancini, Bill Mays, Kristin Korb, Grupo UAKTI, Toninho Horta, Juarez Moreira, Tavinho Moura, Roberto Corrêa, Maurício Tizumba e Túlio Mourão. Suas gravações incluem o CD *Brazilian Music for the Double Bass*, o CD e DVD *O Aleph* de Fabiano Araújo Costa, os CDs da Orquestra Barroca do Festival Internacional de Juiz de Fora de 2005 a 2009 (com Luiz Otávio Santos), a *Suite for Flute and Jazz Piano* de Claude Bolling (com Maurício Freire, Tânia Mara e Eduardo Campos) e *No Sertão* (com o violista Roberto Corrêa) e *Cidades Invisíveis* (com o saxofonista Daniel d'Olivier).