

Corporalidade musical na música popular: uma visão da performance violonística de Baden Powell e Egberto Gismonti

Jorge Luiz Schroeder (Unicamp, Campinas)
schroeder@unicamp.br

Resumo: Recorte da tese de doutorado (SCHROEDER, 2006) em que proponho o conceito de *corporalidade musical* para poder explicar as performances de cinco músicos populares. Através da investigação das relações que dois deles (Baden Powell e Egberto Gismonti) constroem com seus instrumentos (violão popular) e linguagens (música popular instrumental), pretende-se enfatizar a performance como um jogo de tensões entre as possibilidades particulares dos músicos (tanto de realização quanto de entendimento musical) e as linguagens, gêneros e instrumentos musicais escolhidos por eles para expressão. Estes instrumentos são marcados por regras oriundas de um processo histórico e coletivo que não se realiza num só indivíduo, e os músicos, marcados por possibilidades e dificuldades que não permitem a realização plena de uma exigência coletiva. Deste jogo complexo nasce a música.

Palavras-chave: corporalidade musical; performance musical; música popular; Baden Powell; Egberto Gismonti.

Musical corporality in popular music: a view of Baden Powell e Egberto Gismonti's performances on the guitar

Abstract: Study based on the doctoral dissertation (SCHROEDER, 2006) in which I propose the concept of *musical corporality* to be able to explain the performances of five Brazilian popular musicians. Through the investigation of the relations that two of these musicians (Baden Powell e Egberto Gismonti) construct with their instruments (the popular acoustic guitar) and languages (instrumental popular music), we intend to emphasize the performance as a game of tensions between the particular possibilities of the musicians (for the realization as well as for the musical understanding) and the languages, genres and musical instruments chosen by them for expression. These instruments are marked by rules derived from a historical and collective process that does not happen in one single individual. On the other hand, the musicians are marked by possibilities and difficulties that do not allow the full realization of collective requirements. Music is born from this complex game.

Keywords: musical corporality; music performance; popular music; Baden Powell; Egberto Gismonti.

1 – Palavras iniciais

Este artigo é um recorte da minha tese de doutorado (SCHROEDER, 2006), onde tentei esboçar um conceito, o de *corporalidade musical*, tendo como base a análise da obra fonográfica de cinco violonistas populares (Baden Powell, Egberto Gismonti, Ulisses Rocha, André Geraissati e Michael Hedges). Hoje considero mais prudente denominar a corporalidade musical de *noção*. Ainda que aos poucos uma trilha para o *status* de conceito possa ir se formando, conforme eu puder deixar mais precisos seus contornos com artigos e pesquisas posteriores, talvez a noção de corporalidade musical seja por enquanto apenas o resultado de um esforço de adequação de outras várias

noções e conceitos, importantes com referência ao corpo e à oralidade surgidos em outras áreas do conhecimento, para o mundo da música. Uma espécie de tradução.

Tentando, portanto, tornar minhas considerações mais aprofundadas, poderia começar dizendo que a corporalidade musical é fruto de um trabalho interdisciplinar. Por muitos anos minha atividade musical se deu na área da dança. Tocando em aulas de técnicas de dança diversas, compondo peças para coreografias, ministrando aulas de música para bailarinos, foi inevitável que a pre-ocupação com o corpo e com as formas de concebê-lo

contagiasse minhas inquietações como músico. Na área da dança se fala muito sobre o corpo, e por vários vieses, como os da anatomofisiologia, das terapias corporais, da educação somática, das teorias sobre o movimento, e das próprias técnicas de dança (balé clássico, dança contemporânea, dança moderna, danças do Brasil, danças do oriente etc.). Mergulhado nesse universo seria difícil ficar imune à influência de destacar o corpo como produtor de danças e, mais difícil para mim, mergulhado nesse ambiente, não acabar por considerar o corpo como produtor efetivo e fundamental de músicas.

Dito dessa maneira parece óbvio que o corpo possa assumir a responsabilidade da realização de músicas, criando ou executando. Mas as consequências dessa aparentemente simples mudança de eixo podem ser avassaladoras, do ponto de vista das concepções tradicionais da música. Trazer o corpo, na sua totalidade, para dentro das discussões musicais, ou mais, para o centro dessas questões, requer um esforço de reflexão considerável, já que em grande parte dos casos, o corpo do músico é tomado apenas como meio necessário para a concretização de ideias musicais. Aliás, atualmente com o desenvolvimento dos recursos digitais, outros meios para essa concretização vão sendo instituídos a partir da diluição da interferência mais direta do corpo. Já é possível, por exemplo, compor e executar músicas digitalmente sem que se saiba tocar algum instrumento. Portanto, considero a discussão sobre o lugar que o corpo ocupa nos campos de reflexão da música não apenas necessária mas, acima de tudo, urgente.

Contudo, algo me incomodava no modo como os bailarinos se referiam ao corpo. Como se fosse um instrumento. As comparações entre a manutenção dos instrumentos musicais (afinação, regulagem, limpeza etc.) e a manutenção do instrumento-corpo para a dança eram fáceis e frequentemente evocadas. O incômodo começou cedo. Isto porque eu compreendia a distinção entre meu corpo, por exemplo, e a materialidade de meu instrumento (o violão), mas não entendia como era possível fazer uma dissociação semelhante entre a pessoa que dança e seu corpo. "Mas é ela mesmo quem dança!", pensava, "então como é que a pessoa consegue pensar-se de fora, como que manipulando um mecanismo que é o seu próprio corpo?"

Ao tentar transferir o que ouvia sobre o corpo na dança para a música, com vontade de desenlear os nós que surgiam entre as duas artes no meu trabalho diário, confrontava a conveniência de poder-se distinguir o corpo "dançante" ou "tocante" da própria pessoa que dança ou toca. Desse modo, pessoa de um lado e corpo do outro, parece mais fácil enaltecer o trabalho técnico, e por isso abstrato e padronizado, da preparação do corpo. A metáfora da máquina se encaixa perfeitamente nesse modo técnico de pensamento e preparação dos artistas ("você ainda não está pronto"). Mas nutria dúvidas fortes quanto à qualidade "maquinica" que, deste modo, devia se exigir dos bailarinos e, por consequência direta, também dos músicos.

O fato de "descobrir" o corpo, ou melhor ainda, as preocupações com o corpo por influência direta do trabalho com a dança, contudo não me deixava à vontade. Por um lado, sentia o entusiasmo da novidade de poder falar do corpo como algo de fundamental importância na realização musical, em todos os sentidos. Por outro lado, percebia o distanciamento da *pessoa* que dança ou toca que essa visão de corpo-instrumento parecia trazer. Se para a música o corpo era considerado apenas no seu aspecto funcional, então emprestar a visão mais aprofundada do corpo provinda da dança, mas que a meu ver pertencia a um mesmo ideário "maquinal", talvez não ajudasse muito a mudança de cenário. Suspeitava do perigo de estar deslocando um equívoco surgido numa área para um outro local.

Este conflito se tornou crônico no processo de investigação da tese, fazendo-me oscilar entre o total encantamento com relação à importância do corpo na música e a enorme frustração de ter que tomar o corpo na sua acepção maquinal. Destituído de suas principais prerrogativas, quais sejam, aquelas que o tornam único e reconhecível na sua expressão, o corpo concebido como instrumento aparece limpo daquele grupo de qualidades e características que o complexificam e o tornam ambíguo como texto (e também na sua expressão). Se isto facilita o trabalho de formação tradicional de dançarinos e músicos, reduzindo bastante a quantidade de estratégias (ou ferramentas) necessárias para a "construção" ou "moldagem" dos alunos, conforme parâmetros previamente estabelecidos e processos de formação rigidamente sistematizados; por outro lado dificulta o diagnóstico e a solução dos impasses a que este processo abstrato chegou nos dias atuais. Principalmente na formação de novos artistas.

Ainda que o corpo seja socialmente constituído, tanto nas expressões quanto nas dissimulações ou contenções, essa constituição coletiva permite e deseja que ele seja também *individualidade*. Permite e deseja a atualização do coletivo, que pode vir das opções pessoais. Permite e deseja a distinção, sem as quais grande parte o jogo social atual se dissolve. Portanto, como vim compreender depois, meu incômodo apontava para a existência de um processo de homogeneização na formação dos dançarinos e músicos que, paradoxalmente, se alinhava (à sua maneira) à tão criticada "massificação" produzida pela indústria da cultura. E essa homogeneização parecia provir, por mais absurdo que pareça, de uma facção da "alta cultura" da dança, que eu identificava mais facilmente talvez por não ser minha área de formação artística. Entretanto, fazia pensar nesse processo igualmente instalado na "alta cultura" musical, quando concebe o intérprete instrumentista como um *meio* de transmissão das ideias dos compositores para o público, e apenas isto.

Ao contrário da anulação da pessoa em favor do corpo, pensava na possibilidade da inserção do corpo em favor da pessoa, do músico neste caso. Por isso tentei inverter a equação erigida pela dança (o corpo como instrumento)

e pensar o instrumento musical como parte do corpo. As dificuldades foram grandes, mas considero os resultados, ainda que incipientes, bastante promissores.

2 – Realinhamento teórico metodológico

Para que isto pudesse acontecer foi necessário um grande desvio teórico, no sentido da alteração radical da fundamentação epistemológica e do procedimento metodológico da pesquisa; processo que se tornou difícil, confuso e complexo. Tive que deixar de lado tudo aquilo que estava mais à mão no que diz respeito à bibliografia, por exemplo. Textos sedutores como os processos de associação entre o desenvolvimento de técnicas instrumentais e programas de conscientização corporal (como o caso do método do professor de violão Enrique PINTO, 2001; ou o de piano de José Alberto KAPLAN, 1987); ou as associações entre ensino de instrumento e abordagens psicossomáticas (como o caso dos textos de Violeta GAINZA, 1988; ou mesmo as reflexões psicofisiológicas musicais de Edgar WILLEMS, 1969) visando a reorganização postural, o redirecionamento nos caminhos do movimento, a reestruturação do pensamento técnico com base na consciência articular, na economia de energia ou no domínio do peso, todos eles tiveram que ser evitados. Não por falta de valor ou utilidade naquilo a que se propõem, mas pelo fato de se enfraquecerem quando utilizados numa dimensão investigativa para as quais não foram construídos.

Aos poucos me desestimulei a buscar nos métodos de ensino de instrumento as chaves para uma concepção menos mecanicista e psicossomática do corpo. Embora a Educação Musical tenha se debruçado com mais demora nas questões sobre o corpo, temia que os empréstimos teóricos das ciências biológicas ou médicas, que constatava realizarem-se nesta área, acabassem por trazer a reboque as preocupações e objetivos taxionômicos, explicativos e terapêuticos das suas áreas de origem, renegando a um segundo plano (por vezes até abandonando) questões de maior interesse especificamente musicais (como, por exemplo, os processos criativos ou a dimensão discursiva da música).

Para esta investigação interessava menos observar quais processos corporais os músicos utilizavam para solucionar seus problemas de postura, condicionamento, resistência, longevidade técnica, evitando ou até mesmo curando lesões mais sérias. Importava saber quais os fatores que os levavam a fazer certas escolhas musicais e não outras; os motivos pelos quais certas opções, dentre as muitas possíveis, eram usadas enquanto outras eram descartadas. Desconfiava que as escolhas de linguagens musicais a serem utilizadas, de propostas estéticas a serem oferecidas, de sonoridades a serem desenvolvidas, até mesmo de soluções técnicas a serem implementadas, não provinham apenas das vontades pessoais ou das ideias musicais de cada músico. Alguns outros fatores, condicionantes das realizações musicais, permaneciam ocultos, não explicados. Contudo davam indícios de existirem. E penso que

foram essas pequenas pistas que acabei por perseguir durante o trabalho de pesquisa.

Em primeiro lugar, estabeleci uma ênfase maior na metodologia empírica, na observação mais cuidadosa e extensiva dos músicos em ação, na *pronúncia* de seus respectivos discursos. Os dados obtidos através dessas observações empíricas e analisados a partir de outras fontes teóricas permitiram comparações com outras análises feitas sobre as mesmas peças ou músicos por análises de outras vertentes teóricas.

Em segundo, deixei de lado as teorias do corpo, mais propícias às influências biológicas, e passei para as teorias da ação centradas na cultura, no que diz respeito aos músicos, e para as teorias do discurso e da enunciação, no que diz respeito às músicas. Nessa dimensão foi possível estabelecer um local de observação que permitiu o livre trânsito entre níveis distintos de análise musical e contextual. Foi possível, por exemplo, criar um elo entre as informações harmônicas e melódicas das peças analisadas e os modos particulares dos músicos pronunciarem os discursos (sotaques, dicções). Foi possível também estabelecer paralelos entre escolhas sonoras e rítmicas, e certas atitudes de renovação, atualização, desconstrução ou manutenção de certos padrões de discurso (que podemos também chamar de *gêneros de discurso*), ajudando a situar mais claramente a posição de cada músico analisado dentro de um cenário musical maior. No caso particular da minha análise, este cenário maior foi o campo da música popular instrumental.

Em terceiro, foi possível superar algumas falsas dicotomias presentes no ideário musical, que aloja convenientemente em pólos opostos e conflitantes o individual e o coletivo, o singular e o plural, o inteligível e o sensível, a vontade e a possibilidade, a ideia e a realização. Por meio da mudança epistemológica foi plenamente possível considerar esses elementos todos como constituintes igualmente fundamentais das realizações musicais. Em outras palavras, foi possível enxergar que o indivíduo não se constitui fora de uma coletividade, e que o coletivo não anula o indivíduo; que a obra musical é singular e ao mesmo tempo faz parte de um gênero de discurso determinado, que possui padrões de procedimento, valores e desenvolve percepções e sensibilidades específicas, compartilhadas; que tanto a razão quanto a sensibilidade são resultado de construções culturais; que a *vontade* de tocar se ajusta às *possibilidades* de tocar, incorpora as dificuldades e através delas é desenvolvida; e, finalmente, que a *ideia* musical se dá no mesmo movimento, ou impulso, com a qual *vai sendo realizada* em sua *concretude*, e não há primazia ou hierarquia fixa entre essas duas dimensões da realização musical (entre o *pensar* e o *fazer*).

Com este material teórico-metodológico nas mãos foi possível, então, partir para a análise do material fonográfico dos cinco músicos, violonistas populares, que escolhi, ten-

do como principal motivo o modo explícito como, dentro de um mesmo gênero de discurso musical, cada um deles se portava de modo único, pessoal, idiossincrático, frente a um mesmo grupo de exigências musicais, presentes numa mesma linguagem musical que todos igualmente partilhavam.

Por questão de espaço, resolvi, para este artigo, concentrar-me apenas em dois dos cinco músicos analisados: Baden Powell e Egberto Gismonti. Existem algumas razões para esta escolha. Deixando de lado o fato dos dois músicos terem carreiras consolidadas no mundo da música popular brasileira (tanto instrumental quanto cancionista, visto que ambos compuseram indiscriminadamente peças instrumentais e canções) e serem reconhecidos como marcos importantes na consolidação da legitimidade da música brasileira internacionalmente, acho muito importante o fato de que ambos se conheciam pessoalmente e conheciam um a obra do outro. Egberto não esconde a grande admiração que tem por Baden e tampouco a influência que dele recebeu como músico, compositor e violonista. Essa identificação musical e afetiva entre os dois músicos propicia uma análise comparada entre suas obras, de modo a favorecer um esclarecedor cotejamento ponto a ponto que, para a dimensão deste artigo, permite a inclusão de maior quantidade de informações ao se comentar de uma só vez os aspectos concernentes às duas obras. Outra razão é o fato da obra fonográfica dos dois músicos ser de mais fácil acesso do que dos outros três analisados. Isto permite a complementação que o leitor pode fazer das minhas análises, ouvindo as peças sugeridas.

3 – Sobre as contribuições teóricas

Antes de entrar nas análises dos músicos, gostaria de fazer um pequeno parêntese apenas para situar algumas contribuições que considero fundamentais para a elaboração da ideia de corporalidade musical.

Durante o processo de investigação da tese foram três os autores que se sobressairam como fornecedores de pistas para a construção da corporalidade. Maurice Merleau-Ponty, com sua ideia de corpo próprio, me ajudou na inversão dos termos da equação (instrumento como parte do corpo ao invés de corpo como instrumento). Neste caso específico a ordem dos fatores altera radicalmente o produto. Pierre Bourdieu cujas noções de *habitus* e campo de atividade social foram cruciais para entender os limites dentro dos quais os músicos escolhidos se movimentavam (no caso, a música popular instrumental) e a importância de suas respectivas contribuições para a instituição, ampliação e renovação desse campo musical. Mikhail Bakhtin, que inicialmente contribuiu com o conceito de carnavalização, permitindo perceber certa nuance nos comportamentos musicais, principalmente desses dois músicos que irei apresentar em seguida, que atestam, de um (Baden), sua reverência irreverente e, do outro (Egberto), sua rebeldia disciplinada, em relação à uma tradição consagrada. Mas também com as ideias de gênero de discurso e estilo, que confirmaram, por um outro viés, a dissolução da

falsa dicotomia entre individualidade (o gênio) e coletividade (o gênero), reformulando a ideia de genialidade em função de um controle de uma linguagem musical específica, dentro da qual, e somente ali, a genialidade faz sentido e é reconhecida como tal.

A partir desses conceitos foi possível erigir um alicerce sobre o qual as especificidades musicais puderam ser devidamente colocadas. Entretanto, atualmente alguns outros autores puderam se juntar a esses três primeiros, oferecendo a oportunidade de lapidar um pouco melhor a noção da corporalidade. Um deles foi Paul Zumthor, quando discute a *oralidade*; mais especificamente a *vocalidade*. Este tema já havia sido abordado na tese por meio de Michel De Certeau, contudo de modo não convenientemente aprofundado. Encontrei uma identificação quase imediata entre a vocalidade e a corporalidade no que diz respeito à forma única, viva e circunstanciada (ou contextualizada) da pronúncia (da fala ou do canto, no caso de Zumthor e da performance instrumental, no meu caso). Esse momento concreto da realização é igualmente enfatizado por Zumthor pela presença imprescindível do corpo. Ao localizar a voz "entre o corpo e a palavra" (2007, p.85), abre o precedente para que eu possa localizar a *corporalidade* entre o corpo e a música. Então a corporalidade, de uma certa maneira, deixa de coincidir com o corpo e passa a ser *manifestação* do corpo concretizada em som, em música. Dessa forma, muito embora o instrumento tocado não seja a voz propriamente dita (emanação direta do corpo, como afirma ZUMTHOR, 2007, p.27), ele adquire propriedades "corporais", se integra de tal forma ao corpo (torna-se parte dele, altera suas dimensões MERLEAU-PONTY, 1999, p.198-199) que torna perfeitamente utilizável no contexto instrumental a afirmação do autor: "dizendo qualquer coisa, a voz se diz" (ZUMTHOR, 2007, p.86). Para nós, se torna: "tocando qualquer música a corporalidade se diz". Ou seja, o músico se mostra ao mostrar sua música.

A transubstanciação dessa exposição própria do músico em linguagem musical permite a apreensão, porque fornece indícios fortes da sua presença, dessa corporalidade. Mesmo na forma de gravação, em fonogramas, sem a presença visual do corpo. É fato que, tanto quanto na leitura de um texto escrito, a escuta de um fonograma exige complementação de seu ouvinte. Tanto quanto a revitalização da entonação necessária para a leitura de um texto, para a compreensão de uma fala congelada no papel, uma revitalização da imagem gestual do músico tocando talvez seja necessária para a "leitura" da corporalidade. E é aí que entra, tanto num caso quanto no outro, o conhecimento da língua e a familiaridade com o gênero de discurso utilizado, para que essa complementação (a aproximação da performance viva que originou o texto) possa acontecer. Então eu beneficiei-me do fato de tocar violão, ao investigar violonistas. Violão popular, em primeiro lugar; em segundo, o fato de já ter visto esses violonistas tocando (Egberto ao vivo, Baden por meio de imagens de vídeo). Em terceiro, através do esforço de tentar executar algumas de suas músicas. Estas foram as estratégias que utilizei para

tentar recompor, o mais fielmente possível, alguns traços marcantes das suas respectivas corporalidades. Traços, evidentemente, eleitos (certamente construídos), mas que não invalidam minhas análises.

Outro autor, podemos dizer tardio, que veio a contribuir com minha investigação foi Davi Le Breton. Com sua sociologia do corpo (2006) e antropologia das emoções (2009), forneceu argumentos poderosos no que diz respeito à ambiguidade e complexidade das expressões (e porque não dizer também das *emanações*) através do corpo.

A sociologia, cujas pesquisas têm no corpo seu fio condutor, não deve nunca esquecer da ambiguidade e da efemeridade de seu objeto, a qualidade que possui de incentivar questionamentos muito mais que de constituir fontes de certezas (BRETON, 2006, p.33).

Concebendo as expressões do corpo como construções socioculturais, apreendidas através de modos específicos de mediação comportamental; exercidas através de modelos gestuais limiares entre "mostrar" e "esconder"; essas expressões constituem um sistema simbólico complexo, instável, por onde circulam mais ou menos livremente inúmeros componentes tanto condicionantes quanto libertários, contudo significantes para quem as exercita, utiliza, reconhece, vive. Nesta dimensão procurei localizar a *corporalidade musical*. Daí a dificuldade em delineá-la claramente, de constituí-la em conceito, de abstrair ou generalizar seu alcance. Contudo ela se mostrou válida neste cenário desenhado para sua elaboração: a performance violonística de músicos populares, dentro do gênero da música popular instrumental. Neste pequeno âmbito, a contribuição da corporalidade parece permitir algumas inferências difíceis de conseguir através das análises exclusivamente musicais, ou eminentemente corporais (no sentido biológico do termo). Espero que o próprio leitor possa corroborar essa afirmação com as análises que farei a seguir.

4 – Carnavalização

Como já mencionei acima, a perspectiva da corporalidade musical, do modo como a concebo, cria algumas oportunidades não só de descrição e explicitação de características discursivas presentes nas performances mas, também, de comparação entre performances, que considero proveitoso para o caso dos nossos dois músicos. Aspectos e atitudes peculiares numa certa dimensão podem se mostrar interligadas numa outra. Estilos e características apresentados como idiossincráticos podem ocultar processos ou ideários com alto grau de proximidade. E este é o caso da carnavalização nos dois músicos. Ela aparece em ambos, contudo de modo particular em cada um deles. Começemos com Baden.

4.1 – Carnavalização em Baden

Baden Powell de Aquino nasceu em Varre-Sai, pequeno município próximo à cidade do Rio de Janeiro, no dia 6 de agosto de 1937. Terceiro filho de pai violinista amador, cedo se interessou pela música. Tendo inicialmente aprendido alguns rudimentos do violão com o próprio

pai, logo, porém, passou a ter aulas com um "verdadeiro professor de violão" (segundo a expressão usada por Baden no DVD *Velho amigo*), James Florence, conhecido como Meira, amigo e companheiro de grupo musical do pai de Baden. Completou seus estudos na Escola Nacional de Música do Rio de Janeiro, estudando arranjo, harmonia, contraponto, orquestração e composição. Tendo um desenvolvimento e envolvimento bastante rápido com a música e com o violão, logo se tornou profissional, a partir dos 15 anos. Como violonista profissional, acompanhou várias cantoras e cantores famosos na Rádio Nacional, em excursões pelo país, e em casas noturnas e boates, constituindo gradualmente uma carreira promissora que se solidificou principalmente na década de 1950, quando iniciou parcerias com grandes nomes da música popular, como Billy Blanco, Vinícius de Moraes, Paulo César Pinheiro, entre outros. A partir daí, formou-se como um dos grandes nomes do violão no Brasil, tendo extrapolado sua fama até a Europa, principalmente França e Alemanha, países onde viveu por muitos anos. Morreu em setembro de 2000 deixando vasta obra fonográfica atualmente disponível em discos LP e CDs.

Baden se orgulhava de dizer que estudou todo o método de violão de Tárrega (Francisco de Asís Tarrega Eixea, 1852-1909, violonista e compositor espanhol) ainda menino, como consta em seu depoimento no DVD *Velho amigo*. Por ser menino humilde de cidade pequena, o fato de dominar rapidamente as habilidades necessárias ao bom desempenho do violonista clássico certamente despertou seu interesse em face a aprovação quase unânime de todos que o ouviam tocar (DREYFUS, 1999). Acompanhando o pai nas "noitadas" de festas e serestas, manteve contato com músicos importantes e já amplamente considerados dentro da música popular, como Pixinguinha, Jacó do Bandolin, Dino 7 Cordas, entre outros.

Ainda que não seja minha intenção detalhar sua biografia aqui, podemos inferir, em outras palavras, que Baden se formou como músico a partir de um mergulho no encontro das águas de duas tradições fortes do violão: a erudita e a popular brasileira. Influências de Tárrega, Fernando Sor e Andrés Segovia, por um lado, Dilermano Reis e Garoto, por outro, foram sempre afirmadas por ele (DREYFUS, 1999, p.21). Portanto, é possível afirmar que Baden se projetava a partir da apropriação de parâmetros de qualidade (sonoridade, agilidade, inventividade) e valores artísticos provindos dessas duas vertentes principais que, aliás, mantinham canais firmes e dinâmicos de trocas simbólicas.

A partir dessa situação específica, deste cenário musical por onde Baden circulava, é possível detectar em suas performances um traço pessoal, bastante sutil mas muito presente, a qual dei o nome de *carnavalização*. O termo, emprestado de BAKHTIN (2002) veio a calhar por conta de uma característica a ele atribuída pelo autor, a partir de sua interpretação das festas populares da idade média.

Essa visão, oposta a toda ideia de acabamento e perfeição, a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, necessitava manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (protéicas), flutuantes e ativas. Por isso todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância e da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas "ao avesso", "ao contrário", das permutações constantes do alto e do baixo ("a roda"), da face e do verso, e pelas diversas formas de paródias, travestis, degradações, profanações, coroamentos e destronamentos bufões. A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um "mundo ao revés" (BAKHTIN, 2002, p.9-10).

Bakhtin se refere a um momento específico, o das festas populares, onde a ordem do poder se altera, pelo menos temporariamente. O grotesco se sobrepõe ao belo, o provisório ao perene, a instabilidade se instala e o torto supera o reto. As partes baixas, sujas, íntimas do corpo aparecem; a alma desce ao submundo do material e os tronchos tornam-se reis.

Na obra de Baden esse momento não é instituído clara e abertamente como nas festas as quais Bakhtin se refere. Baden defende a ordem, se alinha com a tradição, enaltece-a. Mas deixa que nas fissuras do seu "bem tocar" se infiltrem pequenos jorros do grotesco, do incontrolado. O incontrolado aparece em sua obra não como erro ou equívoco, mas como uma presença rarefeita, um murmúrio de resistência daquilo que é o avesso da perfeição, daquilo que instiga a ordem, daquilo que balança o equilíbrio, sem chegar a desfazê-lo, mas usurpando-o de sua segurança absoluta. Baden talvez seja aquele mal necessário que ao desestabilizar uma lei, renova-a, atualiza-a, e amplia seu significado, invertendo sua direção ideológica a favor daqueles que ela supostamente prejudica.

Como isto acontece? Quais seriam os prováveis indicadores dessa atitude carnavalesca? Um bom exemplo, para começar, é a interpretação que Baden faz da música *Berimbau*, uma de suas composições mais conhecidas, no CD *Ao vivo no teatro Santa Rosa* (faixa 5). Embora tenha recebido letra de Vinícius de Moraes, nesta versão ela aparece em seu estado instrumental. Baden inicia a performance da peça com uma introdução solística (sozinho), os outros instrumentistas (piano, baixo acústico e bateria) vão entrando gradativamente até que a seção introdutória se torna uma espécie de improvisação rítmica coletiva sobre o tema principal da música (que na versão cantada recebe a palavra "berimbau"). Depois disso inicia-se a melodia principal (por volta dos 46 segundos na gravação) seguida do refrão (*capoeira me mandou, dizer que já chegou, chegou para lutar/Berimbau me confirmou, vai ter briga de amor, tristeza camará...*), essas partes apresentadas numa ordem mais comumente conhecida pelo público¹. Volta o tema principal seguido novamente do refrão; depois disso aparece uma seção de improvisação solística (por volta dos 2min02s) que termina numa ponte para um novo aparecimento do refrão. Volta o tema principal numa última aparição e tem-se então o final, numa *coda* curta que retoma o tema do "berimbau".

Um dos traços mais aparentes onde é possível inferir esta carnavalização anunciada é o andamento acelerado que Baden imprime à peça. É possível comparar essa diferença de andamento com uma outra interpretação da mesma música no CD *Baden Powell*, uma coletânea da gravadora Movieplay (faixa 4), em que é mantido um andamento mais próximo das versões cantadas, mais lento e cadenciado. A aceleração proporciona uma forte instabilidade rítmica, perceptível tanto na difícil sincronia entre os instrumentistas quanto nas imprecisões que acontecem nas transições entre as seções da música. Pode parecer, numa primeira audição, que Baden decide bruscamente mudar de trecho e que seus acompanhantes, atentos e acostumados a esse tipo de rompante do violonista, o seguem prontamente como que num impulso de reação imediata. Não parece haver, nesta versão, uma preocupação muito grande com a obediência rígida da quadratura de frases da peça. Com exceção da seção da melodia principal e do refrão, as outras passagens intermediárias (pontes e improvisos) parecem acontecer de uma forma mais livre, em que a regularidade de ciclo harmônico e frasal dá lugar à intensidade e a efervescência do clima a ser atingido em cada momento. Isto dificulta, por mais bem ensaiados que possam estar os músicos, a execução mais precisa das transições entre as partes, criando um provável clima de relativa insegurança (vencido pela atenção dobrada dos músicos acompanhantes), o que pode enfatizar ainda mais a sensação de urgência já estabelecida pelo andamento rápido.

Baden procede dessa maneira em muitas outras ocasiões², acelerando os andamentos, desestabilizando a métrica, borrando a plasticidade das massas sonoras, as transições entre seções das músicas, tudo isto parecendo desafiar os músicos que o acompanham e a sua própria habilidade no instrumento. Esse excesso, a meu ver, faz eco com as considerações de Bakhtin. Baden, ainda que numa situação diferente daquela desenhada por Bakhtin sobre a Idade Média, utiliza desse processo de deformação da regularidade das músicas para "sujar" a limpeza exigida pelas regras oficiais de execução, às quais ele, apesar de tudo, parece querer continuar atrelado. A sonoridade de seu violão, na aceleração desmedida do andamento, fica distorcida pela inclusão inevitável dos ruídos de raspagem das unhas nas cordas e na madeira do violão, indo muito além do limite de sonoridade consensualmente aceita para o instrumento (esses ruídos de excesso os violonistas chamam de *trastejamento*). Limite a partir do qual os vários sons que o violão emite, voluntária e involuntariamente, se avolumam e quase se igualam numa espécie indistinta de percussão violonística, em que o ataque das notas passa a valer mais do que a ressonância; o barulho se equipara ao som.

Assim temos uma inversão da regra, o contrário da limpidez, o ruído; o contrário da linha melódica, a percussão rítmica; o contrário da previsão, o inusitado. O tema do berimbau, que não deixa de ser um instrumento meio

melódico e meio percussivo, vem bem a calhar como pretexto que justifica o excesso, que permite a "gros- seria" (que, no entanto, ganha um toque de virtuosismo com Baden) e a inversão tolerável da hierarquia tradicional da música popular. Baden troca o alto (o som musical) pelo baixo (o barulho).

O que impressiona é o jorro de vitalidade que Baden consegue impor nesse controle descontrolado que infiltra nas fissuras das regras do "bem tocar". Ele, sem dúvida, demonstra técnica, habilidade e vigor, ou seja, alguns dos elementos mais preciosos na avaliação dos músicos, pelo menos no meio musical no qual Baden se tornou apreciado. Entretanto esses mesmos elementos são transfigurados, estimulados até seu estado limítrofe, sem que o medo de perverter a ordem impeça sua exacerbação. Contudo, Baden paradoxalmente distorce a música, mas não a quebra. Não chega a descaracterizar sua configuração, mas borra. Usando uma força avassaladora da carnavalização da interpretação (a abundância de vigor, sonoridade e velocidade, o exagero da técnica que vai além das propriedades obedientes do instrumento) Baden oferece uma alternativa grotesca, mas aceitável (e até admirável), aos modos valorizados e se exprimir no violão. Melhor ainda, ele insere o grotesco cuidadosamente em suas performances de tal modo a se misturar e se confundir com os sinais de virtuosismo, ou neles se fundir, a ponto de, por um lado, ser aceito e admirado graças a esses mesmos sinais (e que inclusive o identificam, o individualizam, o instituem como músico consagrado e único) e, por outro, manter um rastro de rebeldia e ousadia, marcas reconhecidas e reconhecíveis nos considerados grandes artistas.

Mas a carnavalização não aparece apenas na aceleração e na sonoridade peculiar de Baden. Ela se manifesta também na dimensão harmônica e melódica. Isto é possível notar pela opção que ele faz por um tipo de sonoridade violonística melhor conseguida quando se estimulam as cordas soltas. Esta sonoridade possui algumas características que a diferencia da sonoridade das cordas presas. Uma das prováveis razões para essa escolha de Baden é o fato de que as cordas soltas, por vibrarem na sua máxima extensão, mantêm suas ressonâncias mais intensas e por mais tempo do que quando são "encurtadas" pela digitação da mão esquerda (ou seja, quando as cordas estão presas). Uma outra característica é que, ao contrário das cordas presas, o timbre das cordas soltas é mais aberto, mais metálico, mais exuberante, então permite maior intensidade de toque porque responde com mais intensidade ao toque. Há uma última característica nas cordas soltas: elas dificultam o controle. As cordas presas são mais facilmente abafadas em suas vibrações, já que um pequeno alívio na pressão de sua digitação a faz cessar de vibrar. As cordas soltas, por sua vez, precisam da ação de abafá-las para que silenciem. Essa dificuldade geralmente causa um efeito sonoro na execução que são espécies de "sobras" de sons vibrando. Quando se muda de acorde, no violão, este fenômeno pode acontecer se estão presentes as cordas soltas, tor-

nando os encadeamentos de acordes menos nítidos em suas transições (é quase como tocar piano com o pedal de sustentação apertado).

Mas para que esta sonoridade aberta das cordas soltas se efetive e se torne predominante no resultado final da performance é preciso escolher cuidadosamente os acordes (e, por consequência as tonalidades) mais propícios, ou seja, a escala e seu grupo de notas que permita maior utilização das cordas soltas; aquela em que um número maior de acordes, ou de possibilidades de construção de acordes, permita a inclusão de cordas soltas. Esta não é uma escolha simples. Mesmo quando a tonalidade adequada já está determinada para a execução de certa peça musical, isto não garante que toda a peça possa ser tocada com a ajuda das cordas soltas; alguns trechos podem oferecer dificuldades para se manter uma igualdade sonora (é bom sempre lembrar que estamos falando do gênero instrumental popular!). Nesse caso, ainda existe o recurso das rearmonizações (troca de acordes).

Podemos dizer, rapidamente, que são pelo menos dois os motivos principais para a troca de acordes numa peça de música popular: (1) para incluir uma marca específica, pessoal, na interpretação da peça (descobrir um novo caminho harmônico, inusitado ou característico que, por sua vez, não desfigure a melodia e não descaracterize o gênero musical, mas identifique seu executante); e (2) para adaptar alguma passagem específica às possibilidades mecânicas de execução do instrumento. Baden soma a esses dois motivos básicos um terceiro: a conquista de uma sonoridade particular. Ele parece procurar muitas vezes aquelas soluções harmônicas em que prevalecem as sonoridades mais abertas e intensas das cordas soltas, alterando frequentemente suas interpretações. Mesmo quando executa suas próprias músicas, Baden procura constantemente soluções que parecem caminhar nesse sentido, alterações perceptíveis quando comparamos as várias versões que gravou das mesmas peças (*Berimbau* é um bom exemplo dessa busca, mas também *Garota de Ipanema* e *Samba de uma nota só* são bons exemplos desse procedimento em Baden).

No campo melódico, por sua vez, a rebeldia carnavalesca de Baden se mostra numa mistura às vezes insólita de velocidade e ecletismo. Explico melhor. A ideia comum, e equivocada, de que a música se constituiria numa "linguagem universal" é um argumento que, mesmo quando tenta elevar a música a um patamar diferenciado dentre os inúmeros sistemas simbólicos existentes, concebe o músico, em contrapartida, como um verdadeiro "poliglota" musical. Coisa que, na prática, raramente acontece; e sempre com limitações. Baden parece aceitar essa crença no ecletismo quando escolhe (ou concorda) em gravar uma grande diversidade de gêneros musicais, como mostra seu legado fonográfico. Baden gravou desde samba tradicional (*Na baixa do sapateiro* e *Inquietação*, de Ary Barroso), marchinhas de carnaval (*Pastorinhas*, de Noel Rosa e João de Barro), chorinho (*Lamento* e *Carinhoso* de

Pixinguinha), bossa nova (*Garota de Ipanema*, de Tom Jobim e Vinícius de Moraes; *Samba de uma nota só*, de Tom Jobim e Newton Mendonça), *standards do jazz* tradicional (*Stella by starlight*, de Ned Washinton e Victor Young; *My funny valentine*, de Richard Rogers e Lorenz Hart), *bee bop* (*Round midnight*, de Thelonious Monk, Cootie Williams e Bernie Hanighen), canções populares (*Chão de estrelas* de Silvio Caldas e Orestes Barbosa; *Dora*, de Dorival Caymmi) e música erudita (*Prelúdio em ré menor*, *Double* e *Jesus, alegria dos homens* de Bach; *Adágio* de Albinoni), entre outras. Também nas suas improvisações ele misturou desde linhas mais jazzísticas, padrões de *blues*, melodias de chorinho, até passagens eminentemente bachianas e improvisos rítmicos com acordes nos sambas. Aqui também é possível interpretar essa enorme liberdade que Baden parecia sentir em transitar por uma diversidade grande de gêneros musicais, muitos deles contraditórios entre si (no sentido da incompatibilidade de soluções melódico-harmônicas ou rítmicas características de cada gênero abordado), como um traço de rebeldia, de perversão às regras (neste caso particular, das regras de "purismo", visto que o ecletismo tornou-se, na época em que Baden iniciou sua carreira, meta a ser almejada pelos intérpretes; e que continua ainda hoje).

Embora participasse de perto do movimento da bossa nova, na década de 1950, ele não se filiou definitivamente em nenhuma corrente musical das épocas em que atuou.

Baden Powell nunca pertenceu a nenhum movimento, a nenhuma congregação. Ele nunca se ajustou a nenhum molde, nunca seguiu nenhuma orientação e, sobretudo, nunca se limitou a um gênero. Quando a marca registrada da bossa nova era aquela famosa batida [do violão de João Gilberto], à qual todos os músicos da década de 60 se amarraram, Baden continuava percorrendo todos os ritmos, inclusive o da bossa nova, com um sotaque infinitamente pessoal e original (DREYFUS, 1999, p.67).

Ainda que exagerada, a citação acima não deixa de constatar esse ecletismo cultivado, ou pelo menos incentivado, pelas atitudes e escolhas musicais de Baden. Em todo caso, ao nos aprofundarmos um pouco mais sobre sua obra fonográfica, é possível inferir que esse ecletismo mantém um centro ao redor do qual todas essas outras linguagens abordadas por Baden circulam, num movimento centrípeto. Este centro de atração é o samba. Podem advir certas dúvidas em considerar Baden como jazzista, quando toca *jazz*, ou violonista erudito, quando toca Bach. Contudo certamente não aparecem muitas dúvidas quando o consideramos sambista. Muito da sua produção criativa se manifestou nesse gênero. Inclusive um grupo fundamental de músicas que compôs com Vinícius de Moraes, conhecidos como *Afro-sambas* (que podem ser ouvidos nos CDs *Os afro-sambas de Baden e Vinícius*; *Os afro-sambas – Baden Powell*; e uma versão de Paulo Bellinati e Mônica Salmaso *Afro-sambas – Baden Powell e Vinícius de Moraes*). Conjunto de canções que atualizou o gênero quando fundiu, num mesmo cadinho, o samba tradicional com elementos característicos da música dos candomblés.

Desse modo, é possível incluir na lista de rebeldias carnavalescas de Baden, contra um padrão de atitudes já previamente determinado e valorizado, a inclusão de citações de vários outros gêneros musicais dentro do samba, e também do samba dentro desses outros gêneros que pronunciava. Penso nessa atitude como uma espécie de "paródia a favor". Isto porque, além de remeter a um conhecimento considerado "autêntico" e "legítimo" pela inteligência musical de sua época (como o da música erudita, para os tradicionais, e do *jazz*, para os progressistas), e que Baden mostrava dominar e reconhecer sua legitimidade citando-o, trabalhava a seu favor na medida em que delegava a ele, por força das circunstâncias, essa mesma autenticidade e legitimidade que ia aos poucos conquistando como músico. É bom salientar que Baden não desdenhava a música "legítima" ou mesmo seus padrões do "bem tocar", visto que era através deles que sua consagração era aos poucos alcançada. Mas não unicamente através deles. Ao contrário disto, ele parecia querer confirmar essa legitimidade mostrando respeito e até um certo grau de reverência aos gêneros mais consagrados na sua época (a música erudita e o *jazz*).

Todos esses fatores, embebidos nas suas possibilidades (facilidades e dificuldades) e entendimento (apropriações e recusas) criam, a meu ver, uma proposta discursiva e estética que caracteriza sua produção artística, tanto quando interpreta músicas alheias quanto nas suas próprias composições. Passemos agora ao outro músico.

4.2 - Carnavalização em Egberto

Egberto Gismonti nasceu no Carmo, pequena cidade no interior do estado do Rio de Janeiro, no dia 5 de dezembro de 1947. Filho de pai libanês e mãe italiana fez o percurso tradicional de estudos musicais em conservatórios, estudando piano e violão. Depois de ter passado por 15 anos de estudos tradicionais, teve a oportunidade de estudar, em Paris, com Nadia Boulanger (professora de vários músicos consagrados em vários gêneros e linguagens musicais, tais como Almeida Prado, Quincy Jones, Raul do Vale, Frank Zappa entre muitos outros) e Jean Barraqué (discípulo de Schoenberg e Webern). Retornando ao Brasil, inicia sua carreira pública participando do Festival da Canção de 1968, com a canção *Sonho 70*, interpretada na ocasião pelos Três Moraes, já aqui demonstrando certa dose de transgressão e vanguarda assimilada provavelmente em seus estudos parisienses. Grava seu primeiro LP com a mistura da música erudita da vanguarda do século 20 com a música brasileira, utilizando ritmos tradicionais do frevo, choro, maracatu, batuque, samba, dentre outros. Possui, atualmente, a gravadora Carmo, que se dedica ao lançamento de novos talentos da música instrumental brasileira.

A dimensão carnavalesca, sutil e insistente em Baden, com Egberto assume proporções bem maiores. Aqui o grotesco bakhtiniano também aparece principalmente como a exacerbação, o excesso de atuação, que atinge um estado limítrofe tanto da obra que se propõe a executar (ou criar) quanto do gênero musical na qual se

instala, ou do qual irradia suas intervenções artísticas. Diferentemente de Baden, Egberto não tem a preocupação de instalar seus excessos nas fissuras da ordem "oficial" musical. Ao contrário, ele explode essa mesma ordem estabelecida através da instauração de uma outra, que constrói a partir de suas misturas e experiências entre linguagens e gêneros, que acabam por constituir uma proposta estética (podemos dizer também, um universo sonoro discursivo, ou um dialeto) particular.

Sua exasperação temporal, por exemplo, que ele utiliza com frequência no violão, não estremece uma organização musical preestabelecida, não borra seus limites bem delineados, mas habita um mundo já praticamente beneficiado pela existência dos borrões, pelas hachuras e pelas linhas fragmentadas e indefinidas. Em outras palavras, Egberto toma a liberdade de construir um universo musical, uma proposta estética, que contém, ou pelo menos pressupõe, a possibilidade do excesso (na verdade, exige). Vários exemplos poderiam ser citados, entretanto considero a peça *Dança das cabeças* (faixa 2 do LP *Dança das cabeças*) suficiente para ilustrar minhas afirmações.

Numa arquitetura complexa (são oito minutos de música ininterrupta), na qual apresentações dos dois temas principais são intercaladas com seções novas e com trechos de improvisações e desenvolvimentos, Egberto costura uma sequência na qual alterna diversos climas sonoros. Imagens sonoras múltiplas surgem em correspondência direta com as várias articulações que elabora com aquilo que podemos chamar de elementos principais eleitos para a confecção da peça. Com um material estrutural reduzido, ele consegue apresentar uma gradação ampla de matizes sonoros (timbrísticos, de intensidades, de articulações, de texturas e tonais), elaborando verdadeiras paisagens sonoras em constante transformação, em que ora um, ora outro elemento toma a frente do discurso, estabelecendo uma dinâmica intensa num jogo de trocas entre figura e fundo durante toda a peça.

Um desses elementos, por exemplo, é o que chamamos de "notas rebatidas". É um recurso que, muito usado por violonistas, consiste de notas repetidas continuamente, formando uma espécie de ressonância reiterativa cuja função principal, na peça analisada, é a de preencher os vazios deixados pela costura dos temas melódicos apresentados, adensando sua textura sonora. São repiques de notas que se interpõem às notas da linha melódica, como acontece num outro exemplo conhecido desse procedimento que são os ponteados da viola caipira, que podem ser tocados apenas sobre uma corda, alternando notas da corda presa com notas da corda solta, intercaladas geralmente uma a uma. Na *Dança das cabeças* a nota rebatida é elemento constituidor e fundamental na sua estrutura. Ela aparece quase sempre provinda de uma corda solta; a depender do trecho da peça ora é corda aguda, ora é corda grave. Mesmo nas seções de improvisação e desenvolvimento mais livres, o mote da nota rebatida se mantém

presente, algumas vezes transfigurado em arpejo repetitivo (como na seção que inicia por volta dos 2min08s, que chamei na análise de "ponte estendida", ou na segunda seção de improviso, por volta dos 4min33s).

O desenvolvimento dessa peça permite que ampliemos um pouco mais a ideia das notas rebatidas, generalizando-as como *bordão*. A ideia do bordão, nesta peça em particular, é sempre apresentada de maneiras diferentes. Na introdução, por exemplo (até por volta dos 42s), aparece logo de início como função da primeira nota grave que, a partir do momento da entrada de uma série de acordes repetidos (uma melodia de acordes), se acomoda com intensidade diminuída por detrás da melodia de acordes. Passa de figura a fundo até a entrada do tema principal (aos 42s). Já na entrada do tema secundário (por volta dos 58s), o bordão é transferido para a tumbadora (instrumento de percussão tocado por Naná Vasconcelos, acompanhante de Egberto nesta versão), que transforma o bordão melódico/harmônico do violão em bordão rítmico da tumbadora. Os acordes iniciais, transformados em arpejos na seção que inicia por volta dos 2min08s, passam de protagonistas a acompanhantes durante todo o trecho, e assim as alterações vão se sucedendo por toda peça.

As notas rebatidas, contudo, não são exatamente o traço rebelde na execução da peça, mas sim um elemento estrutural na sua arquitetura. Entretanto, a insistência, a repetição praticamente ininterrupta, a obstinação por esse fundo reiterativo, enfatizado pela sensação de urgência suscitada pelo andamento ágil e pela rítmica pontilhada que praticamente a percorre do início ao fim, este sim poderia exemplificar um traço grotesco (bakhtiniano) de Egberto. Só que, diferente de Baden, essa agitação toda consubstancia um terreno já "carnavalizado", com o qual os elementos de rebeldia que ele apresenta na execução não se mostram em conflito, mas sim em relação de cumplicidade.

Embora Egberto, assim como Baden, extrapole o andamento com o qual executa a peça (há várias frases extremamente rápidas, principalmente no tema secundário, que aparece por volta dos 58s, 1min32s e 6min11s, e em algumas seções de improvisação, por volta dos 4min33s e 6min43s, onde é possível perceber auditivamente traços desse exagero temporal, quando não ouvimos nitidamente todas as notas que ele toca, mas captamos seu gesto espasmódico), exagere os contrastes abruptos de intensidades (variando em instantes de um *pianíssimo* quase inaudível para um *fortíssimo* trastejado) e abuse do uso das cordas soltas (em busca de uma sonoridade também aberta, ressonante e intensa), ele faz tudo isso dentro de um terreno previamente arquitetado que sustenta e dá corpo e sentido estrutural a esses excessos. Em Egberto os exageros não são traços de rebeldia dissimulada, mas elementos próprios da sua linguagem. Enquanto Baden parece querer se apossar de um discurso oficial de um modo não-oficial, se é que se pode dizer isso, Egberto

parece já estar de posse de um discurso não-oficial em que suas "grosserias" musicais só ajudam a reafirmar esse universo especial que cria.

Na dimensão melódico-harmônica, Egberto mantém a preferência pelas cordas soltas, já assinalada na sonoridade de Baden Powell. Mas também nesse quesito Egberto desfruta de uma relação diferenciada, já que teve contato prolongado com a vanguarda contemporânea erudita em seus estudos na Europa e pôde, com certeza, reorganizar suas expectativas harmônicas para dissonâncias mais ousadas, de certo ponto de vista não tão próximas das sonoridades populares cultivadas no Brasil³. Egberto utiliza abundantemente não só dos ostinatos e bordões em cordas soltas, acrescentados de acordes que vão se movimentando e alterando as relações dissonantes com esses bordões utilizados, mas também das mudanças de acordes em paralelo, onde se fixa uma fôrma de mão e faz com que ela passeie pelo braço do violão livremente (estratégia que utiliza acordes paralelos na forma de frases melódicas e que, se acrescentados de cordas soltas, causam efeitos inusitados de dissonâncias). Os exemplos de utilização dessa estratégia são vários, como na peça *Em família* (faixa 3 do CD *Em família*, tocada muitas vezes na forma de solo de violão nas apresentações ao vivo⁴), ou nas versões que elabora de *Aquarela do Brasil*, de Ari Barroso (faixa 1 do LP *Duas vozes*) e de *Fé cega, faça amolada*, de Milton Nascimento e Ronaldo Bastos (faixa 9 do CD *Dança das cabeças*).

Um outro sinal que parece comprovar essa afirmação é a constituição de seus violões. Dentre vários que possui, alguns dos que mais usa possuem mais do que as seis cordas do violão padrão. Um deles é um violão com dez cordas de nylon e o outro possui quatorze cordas de aço, mas não na disposição dos violões de doze cordas que encontramos no mercado. Esses últimos possuem seis cordas duplas que são estimuladas par a par, já que o par funciona como se fosse uma única corda (a afinação é feita em uníssono ou oitavada, a cada par, seguindo geralmente a afinação tradicional *EADGBE*). Então, retomando, o violão de dez cordas de Egberto funciona como um violão tradicional, de seis cordas, onde foram acrescentadas outras quatro acima da corda mais grave, primeira e terceira mais finas e a segunda e quarta mais graves. A afinação desse violão obedece a afinação tradicional, variando apenas as afinações das cordas acrescentadas (no caso da peça *Em família* a afinação é *FAAG-EADGBE*). O violão de quatorze cordas de aço obedece o mesmo padrão do anterior, com a diferença de que as quatro primeiras cordas (as mais agudas) são duplas, enquanto as demais permanecem únicas. O sistema de afinação desse violão é igual ao anterior e varia conforme a peça a ser tocada.

Nesse quesito em especial, Egberto demonstra uma relação mais individualizada com seu instrumento, na medida em que o altera de forma mais contundente. Baden altera mais frequentemente a afinação da sexta corda (tradicionalmente afinada na nota mi) e menos frequentemente a afinação da terceira corda (tradicio-

nalmente afinada na nota sol). Um outro indício importante da relação especial que Egberto mantém com o violão pode ser constatado no fato de que ele raramente toca músicas que não as suas próprias no instrumento. Ainda que alguns exemplos contrários possam ser garimpados na sua discografia, é significativo como esta preferência por suas próprias criações se mantém desde os primeiros discos por ele gravados. O mais curioso é constatar que esta mesma atitude não acontece quando Egberto se dedica ao piano. São bem conhecidas suas interpretações de vários outros autores ao piano. Uma interpretação possível para esta atitude aparentemente reservada, dedicada ao violão, origina do fato de que pode haver uma diferença significativa no tipo de vínculo que ele estabeleceu com o violão em comparação com o piano. No programa *Ensaio*, produzido pela TV Cultura em 1992, Egberto esclarece que seu violão possui esse número avantajado de cordas para que ele, "um pianista, possa tocar violão. Só isso"⁵. Ou seja, Egberto se considera um pianista que toca violão e isto o obriga a tomar certas providências, por exemplo o aumento do número de cordas, para que ele possa se expressar "como um pianista" ao violão.

Essa declaração do próprio Egberto oferece uma pista importante sobre sua corporalidade ao violão. Ao contrário de Baden, que era violonista, Egberto utiliza o violão (e alguns outros instrumentos como flautas, percussão, violoncelo) como fonte de expressão, quase como um complemento necessário à concretização de suas ideias musicais. A meu ver isto indica uma consciência bastante nítida das limitações que Egberto percebe em si mesmo como violonista. Esta afirmação pode parecer equivocada à primeira vista, mas se refletirmos um pouco mais sobre o assunto podemos constatar que (1) isto não diminui em nada a qualidade musical de Egberto ao violão, ao contrário, esclarece a sua inteligência em saber aproveitar de modo artístico suas limitações no instrumento (digo limitação porque os recursos que ele se utiliza no violão não são típicos de um violonista tradicional, como a independência total das mãos na produção de sons, técnica apenas recentemente desenvolvida principalmente pelos guitarristas, e aqueles recursos dos violonistas tradicionais não são explorados por Egberto); e (2) esta atitude deixa manifesta aquilo que chamei de corporalidade musical, que é a elaboração discursiva feita a partir dos recursos adquiridos, das possibilidades articulares tornadas possibilidades expressivas, e da consciência dos limites dentro de um plano de ação expressiva que, embora Egberto não enfoque o instrumento (já que ele não se considera violonista), direciona toda a energia expressiva para a construção de peças que extravasam vigor e refletem uma relação tranquila e consciente com um instrumento secundário (entretanto bastante usado, e com propriedade, pelo músico).

A corporalidade musical é a chave para a compreensão desse uso, podemos dizer engenhoso e astuto, dos recursos

mecânicos, possibilidades articulares, agilidade digital etc., como componentes fundamentais da realização musical. A música não parte apenas de uma ideia. Ela está mergulhada nas possibilidades de realização, a ponto da ideia inicial poder ser totalmente modificada (ou até abandonada) se sua realização esbarra numa dificuldade insuperável. O próprio Egberto afirma, na mesma entrevista já citada, que as inversões dos acordes com que está acostumado no piano, ao serem transferidas para o violão demandam "muito malabarismo" que ele não apreciaria fazer. Por isso a inclusão de mais algumas cordas em seu violão. Nesse sentido, as músicas poderiam ser pensadas como fruto de uma tentativa de equilíbrio entre possibilidades, desejos e imposições do instrumento e a vontade de conduzi-lo para a concretização de um discurso significativo e expressivo. Novamente aparecem os três pontos do triângulo dinâmico de forças que atuam sobre as realizações musicais: as exigências corporais contidas nas linguagens musicais, nos instrumentos e as possibilidades e características dos músicos. Digo triângulo *dinâmico* porque ele se equilibra a cada vez de uma forma diferente, para cada músico específico, para cada peça realizada e para cada versão de cada peça. E é justamente disso que iremos falar a seguir.

5 – Oralidade e escrita

Como um último ponto abordado em relação à corporalidade tomaremos a relação intrínseca que ela mantém com o que alguns pensadores definem como *oralidade* e com sua contrapartida, a *escrita*. A oralidade comumente é colocada em oposição à escrita. A partir, então, dessa falsa oposição, várias associações equivocadas vão sendo construídas entre, por exemplo, oralidade e analfabetismo, ou oralidade e primitivismo. Como nos alerta Paul Zumthor:

É inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhe os traços que contrastam com a escritura. Oralidade não significa analfabetismo, o qual, despojado dos valores próprios da voz e de qualquer função social positiva, é percebido como uma lacuna. Como é impossível conceber realmente, intimamente, o que pode ser uma sociedade de pura oralidade (supondo-se que tenha existido algum dia!) [...] Daí ser frequente, nos autores que estudam as formas orais da poesia, a ideia subjacente – mas gratuita – de que elas veiculam estereótipos "primitivos" (ZUMTHOR, 1997, p.27).

Não é minha intenção aprofundar essa discussão neste espaço, isto exigiria um artigo específico, mas apenas lembrar rapidamente os perigos de opor a oralidade à escritura. Tomando as palavras de Michel de Certeau:

Referir-se à escritura e à oralidade, quero precisar logo de saída, não postula dois termos opostos, cuja contrariedade poderia ser superada por um terceiro, cuja hierarquização se pudesse inverter. [...] A oralidade se insinua sobretudo como um desses fios de que se faz, na trama – interminável tapeçaria – de uma economia escriturística (CERTEAU, 1994, p.233, a ordem das frases foi invertida por mim).

No que concerne aos nossos estudos da música popular, a oralidade é algo que se estabelece em relação à escrita musical, ou seja, existe como um pensamento musical híbrido, mas que não é homogêneo, no sentido de perfeitamente misturado em doses proporcionais. É manchado,

esfumaçado, borrado, visto que muito do que se desenvolveu em matéria de concepções musicais favorecidas pela possibilidade da escrita musical ou já estava contaminado pelas práticas orais, ou acabou por contaminá-las. Isto ocorrendo em graus diferenciados de dosagem para cada linguagem ou gênero musical específico (em alguns casos, para cada músico ou peça musical). O fato de um gênero sobreviver através de sua transmissão oral não implica necessariamente que ele não incorpore procedimentos desenvolvidos graças à escrita. E, por sua vez, o fato de um gênero adotar a escrita como forma de propagação e conservação não implica isolamento total de procedimentos de caráter oral. Em todo caso, talvez evitemos o equívoco de estagnar a oralidade no analfabetismo musical (que, no entanto, existe em parte considerável dos músicos populares) ou no primitivismo (considerando a música conservada e desenvolvida sem registro escriturístico menor do que a música escrita). Baden e Egberto estudaram em escolas tradicionais de música e, portanto, ambos dominam a escrita, a leitura e a teoria musical. Pretendo dar apenas um exemplo de procedimento que, se envolve concepções escriturísticas, também envolve vestígios de oralidade. E isto será feito a partir de algumas versões gravadas de uma mesma peça. No caso de Baden, utilizaremos a já citada *Berimbau*, e no caso de Egberto, *Salvador*.

Refiro-me às versões de *Berimbau* gravadas nos CDs (1) *Ao vivo no Teatro Santa Rosa* – faixa 5; (2) *Baden Powell à vontade* – faixa 2; (3) *Baden, Márcia, Originais do Samba Show/Recital* – faixa 5; (4) *Os afro-sambas de Baden e Vinicius* – faixa 9; (5) *Baden live à Bruxelles* – faixa 11. As versões de *Salvador* estão nos seguintes CDs e Lp (1) *1969* – faixa 1; (2) *Violões* – faixa 9; (3) *Solo* – faixa 2, lado B.

Sem querer estender demais as análises, é possível perceber numa primeira audição, mesmo que não aprofundada, as diferenças que cada uma dessas versões sustenta em relação às outras. A primeira versão de *Berimbau*, já comentada anteriormente, se destaca pela velocidade e pela quantidade de intervenções de seções de improviso, estabelecendo um clima de urgência e, ao mesmo tempo, de liberdade na costura dos temas principais da peça. A segunda versão, mais cadenciada (andamento médio) e tocada apenas com violão e pandeiro, parece oferecer um desenho mais nítido de suas ideias principais (introdução, melodia principal e refrão, que nesta versão é cantado). Baden não deixa de aproveitar a oportunidade para improvisar, entretanto, diferente da primeira versão, seus improvisos são executados sobre os temas principais, obedecendo de modo mais contido, o ciclo regular das quadraturas de cada seção. Na terceira versão, tocada ao vivo como a primeira, inicia também com um andamento mais cadenciado, próximo da segunda versão. A introdução é executada com o violão e um berimbau e lá já se ouve uma improvisação rítmica sobre a célula principal de berimbau. Uma ladainha tradicional é iniciada e terminada enquanto

o improviso rítmico continua como fundo (ou acompanhamento). Começa um jogo de pergunta e resposta entre melodias improvisadas ao violão e frases entoadas pelo cantor. Logo depois desse momento o andamento acelera, começam a tocar os atabaques, mas os improvisos do violão continuam, desta vez alternando frases rítmicas com frases melódicas. Nesta versão a melodia principal só inicia depois de mais de cinco minutos de improvisação, é repetida e logo seguida por nova seção de improvisação melódica. Não aparecem aqui nem o tema secundário e nem o refrão, substituídos por improvisações melódicas e rítmicas. Na quarta versão até mesmo o nome da peça foi alterado para *Variações sobre Berimbau*. Inicia-se a peça com um toque de berimbau, logo seguido pelo violão. O andamento é também cadenciado (de médio para lento). Inicia a percussão e o violão faz um pequeno improviso que se transforma em acompanhamento para uma ladainha tradicional, cantada desta vez pelo próprio Baden. O andamento é levemente acelerado, outros cantos tradicionais de roda de capoeira são cantados. Nova aceleração do andamento é feita, um improviso do violão marca levemente o ritmo forte da percussão que permanece presente e constante durante toda a peça. Aqui também as melodias principal, secundária e do refrão não são tocadas, sustentando a peça apenas os improvisos e referências aos cantos tradicionais das rodas de capoeira. A última versão, também ao vivo, tocada apenas com o violão, aparece num andamento um pouco mais lento. Uma introdução forte, com acordes recheados de cordas soltas, é seguido da mesma ladainha de capoeira (presente também nas versões 3 e 4). O andamento acelera e um novo canto é cantado, logo seguido pelo canto próprio da música, com letra de Vinícius. Por essa razão as melodias todas são apresentadas na forma cantada, acompanhada com variações rítmicas e de registro do violão. Um improviso aparece depois de cantadas a estrofe, o refrão e a repetição da estrofe. A partir daí o violão apresenta o tema principal na forma instrumental, seguido de uma improvisação que adia o refrão. Este último aparece novamente cantado e depois disso um retorno ao tema principal instrumental termina a peça.

A primeira versão de *Salvador*, a primeira gravada por Egberto no seu primeiro disco, aparece num andamento médio, acompanhado apenas pela percussão, recurso bem próximo de algumas gravações do próprio Baden, que interpretou várias peças apenas com violão e percussão. Aparecem, depois de uma introdução rítmica, os temas principal, secundário e novamente o principal, seguidos por uma mudança do instrumento percussivo acompanhante (de bateria para atabaque), anunciando a seção de improvisação. Volta a seção do tema principal sem, entretanto que ele apareça. Segue-se o tema secundário, novamente o tema principal, dessa vez com sua respectiva melodia presente, e uma *coda* parecida com a introdução. A segunda versão, tocada ao vivo, inicia com uma longa seção de introdução (mais de dois minutos) onde o primeiro tema é citado, seguido por um improviso. Segue a entrada do

tema principal num andamento vertiginoso (quase não se escuta a melodia tal sua velocidade). O tema secundário é apresentado no mesmo fluxo vertiginoso. Retorna o tema principal seguido de uma seção de improviso. Retorna novamente o tema principal seguido por nova seção de improviso que rompe com a urgência rítmica dos temas principais. Volta novamente o tema principal seguido do secundário e da repetição do principal. Há um improviso final onde a música *Berimbau* de Baden é citada e uma *coda* final. A terceira versão contrasta com as anteriores principalmente no andamento, bastante mais lento do que as outras duas. O clima que se estabelece nesta versão é contrastante com as outras porque transforma a urgência presente nas primeiras versões em melancolia profunda. Nesta versão não aparece o tema secundário, apenas o principal entremeado de seções de improvisação. No final Egberto chega a improvisar um canto, que anuncia o fim da peça, seguido por uma pequena *coda*.

Ainda que estas descrições sucintas das várias versões de cada peça possam ter sido enfadonhas para o leitor, elas foram necessárias para tentar mostrar o nível de liberdade de execução de que partilham esses dois músicos. Mesmo sendo as duas peças bem conhecidas do público que acompanha a carreira e as apresentações dos dois violonistas, eles frequentemente tomaram a liberdade de alterá-las a ponto de desconstruí-las quase que totalmente. No caso de Baden acontece uma versão em que nenhum dos temas principais da peça são tocados (talvez por isso a mudança do nome de *Berimbau* para *Variações sobre Berimbau* que atribuiu a essa versão), e uma outra onde apenas o tema principal é citado. Em Egberto a versão mais lenta (a terceira) perverte não apenas a sequência dos temas apresentados nas outras versões, mas também o clima total da peça, transformando-a praticamente numa outra. Esta liberdade, que ambos demonstraram em várias outras oportunidades, executando outras peças, é algo que remete à liberdade do orador, do contador de histórias, do narrador. Os dois músicos conhecem profundamente o discurso musical que irão pronunciar, sabem de sua organização pois, não por coincidência, são os compositores dessas peças. Executaram essas mesmas peças (executa ainda, no caso de Egberto) inúmeras vezes, tornando-as conhecidas das audiências, entretanto, concedem a elas a possibilidade de alterações radicais, a depender das situações especiais onde esse discurso determinado vai ser pronunciado, ou publicado (no sentido de tornado público).

Essa situação de alterações constantes, que no entanto não descaracterizam as músicas, faz pensar numa relação com as peças que leva em conta o ato de sua pronúncia. E esse "levar em conta a pronúncia" inclui possibilidades de execução que podem estar fora do planejamento inicial que os dois fizeram para as execuções das músicas. Esse traço é que remete a um trato que eu considero de caráter oral das realizações. Ainda que a complexidade dessas peças remeta à um tipo de concepção que condiz com uma visão teórico-escriturística da música. Que fique claro que com isto não estou negando a existência

de vestígios dessa oralidade naqueles músicos que tocam lendo partitura, ou executam uma organização previamente determinada com maior rigor (que pode ou não estar fixada numa partitura, entretanto soa com um grau maior de organização e exige maior rigidez na execução). Mesmo nesses casos são várias, embora mais sutis, as escolhas e alterações que acabam por serem feitas. No caso de Baden e Egberto essas alterações soam mais claras, suas escolhas são mais perceptíveis na comparação das várias versões, as mudanças são mais abruptas e mais radicais, conforme a versão. Isto não deixa de ser, além de um indício dessa presença híbrida de oralidade e escritura (visto que as duas peças citadas se originam de um trabalho musical sofisticado, proporcionado pela tradição da teoria escriturística musical, realizado por dois músicos escolados), mais um sinal de carnavalização, no sentido de que o texto é conhecido, os papéis estão distribuídos e determinados, mas as performances são sempre novas, tal qual o contador de histórias que conta sempre a mesma história e ela sai sempre diferente.

Esta é uma característica da performance que, segundo Paul Zumthor, "implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro" (ZUMTHOR, 1997, p.203). Para ele, "o intérprete, na performance, exibindo seu corpo e seu cenário, não está apelando somente à visualidade. Ele se oferece a um contato" (ZUMTHOR, 1997, p.204). E esse contato com o público certamente modifica aquele plano inicial embutido no discurso a ser pronunciado, o que torna a audiência parte integrante desse discurso no ato de sua publicação. Este envolvimento parece estar presente, ou melhor, consciente, nos nossos dois músicos a partir dos indícios que eles nos fornecem das atitudes que tomam quanto à realização de suas performances musicais. A corporalidade musical,

portanto, se soma a tentativa que outros conceitos e noções vêm fazendo no sentido de religar opostos, tais como oralidade e escrita, indivíduo e sociedade, músico e corpo, gênero de discurso e estilo pessoal, ação e pensamento, música e significação.

6 – Algumas considerações

São ainda muitas as arestas a serem ajustadas, no que diz respeito à ideia de corporalidade musical. Entretanto, ela já aponta um caminho na direção de se levar em conta a inseparabilidade entre ideia ou ideal musical e as possibilidades concretas corporais de realizá-las. Assim podemos observar com mais clareza o elo que une as possibilidades corporais com as necessidades expressivas, ou seja, a busca da coincidência entre o que *desejo dizer* e o que *consigo dizer*, empreendida pelos músicos analisados. Mas outras situações de performance musical precisariam ser investigadas com esse mesmo instrumento analítico (o que já estou realizando na minha atual pesquisa sobre a corporalidade na canção popular). Entretanto, acredito que algo aponte para uma percepção, embora ainda incipiente, da performance musical como uma totalidade complexa e plural. Complexa no sentido da instabilidade da realização musical, e plural porque cada nova versão, ou audição, de uma mesma peça coloca em funcionamento sistemas de sentidos diversos, visto ser a performance e sua recepção diretamente influenciadas pelo contexto real (tempo e espaço) em que acontecem. O que implica em construtos conceituais e teóricos capazes de conduzir um processo de explicitação dessa complexidade e pluralidade em termos de possibilidades de análise efetivas. Creio, portanto, que a corporalidade musical pode ser considerada mais um passo na direção do estabelecimento de um pensamento complexo musical.

Referências

- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 5ª ed. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.
- BRETON, Davi Le. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- _____. *As paixões ordinárias: antropologia das emoções*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 7ª ed. Petrópolis: Vozes, 1994.
- DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- GAINZA, Violeta Hemsy de. *Estudos de psicopedagogia musical*. São Paulo: Summus, 1988.
- KAPLAN, José Alberto. *Teoria da aprendizagem pianística*. 2ª ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PINTO, Henrique. Conceito de relaxamento. *Violão Intercâmbio*, São Paulo, nº45, ano VIII, jan/fev 2001.
- SCHROEDER, Jorge Luiz. *Corporalidade musical: as marcas do corpo na música, no músico e no instrumento*. 2006. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, Campinas.
- WILLEMS, Edger. *Las bases psicológicas de la educación musical*. Buenos Aires: Editora Universitaria de Buenos Aires, 1969.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- _____. *Performance, recepção e lectura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Referências discográficas

- BELLINATI, Paulo e SALMASO, Mônica. *Afro-sambas: Baden Powell e Vinícius de Moraes*. São Paulo: Pau Brasil Music, p1995. 1 CD.
- GISMONTI, Egberto et. al. *Violões*. São Paulo: Projeto Memória Brasileira, p1992. 1 CD.
- GISMONTI, Egberto e VASCONCELOS, Naná. *Dança das cabeças*. Muchen, GE: ECM, p1977. 1 disco analógico.
- _____. *Duas vozes*. Muchen, GE: ECM, p1985. 1 CD.
- GISMONTI, Egberto. 1969. Rio de Janeiro: Universal Music, p1969. 1 CD.
- _____. *Em família*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, p1981. 1 CD.
- _____. *Solo*. Muchen, GE: ECM, p1979. 1 disco analógico.
- POWELL, Baden. *Baden live à Bruxelles*. São Paulo: Lua Music, p2005. 1 CD.
- _____. *Baden Powell à vontade* Rio de Janeiro: Universal Music, p1967. 1 CD.
- _____. *Baden Powell ao vivo no Teatro Santa Rosa*. Rio de Janeiro: Universal Music, p1966. 1 CD.
- _____. *Baden Powell*. Rio de Janeiro: Movie Play Music do Brasil, p2002. 1 CD.
- _____. *Baden, Márcia, Originais do Samba Show/Recital*. Rio de Janeiro: Universal Music, p1968. 1 CD.
- _____. *Os afro-sambas de Baden e Vinícius*. Rio de Janeiro: Universal Music, p.1966. 1 CD.
- _____. *Os afro-sambas*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, p.1991. 1 CD.

Referências videográficas

- POWELL, Baden. *Velho amigo: o universo musical de Baden Powell*. Rio de Janeiro: Universal Music, c2003. 1 DVD.
- GISMONTI, Egberto. *Ensaio*. São Paulo: Radio e Televisão Cultura, c1992. Fragmento citado disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=kpRwEulQ62E> acessado em 18/12/2009.

Notas

- 1 Isto porque o próprio Baden alterou de várias maneiras, em outras interpretações da mesma peça, a ordem de suas partes principais, chegando ao ponto de suprimir totalmente o refrão, como na versão de *Berimbau* no CD *Baden, Márcia, Originais do Samba show/recital* (faixa 5).
- 2 No mesmo CD *Ao vivo no Teatro Santa Rosa* podemos destacar outros exemplos, como no *Prelúdio em Ré menor* de Bach (faixa 4) e *Consolação* (faixa 6) em que os andamento são exageradamente acelerados.
- 3 Lembremos que o movimento "ruidístico" da tropicália iniciaria na mesma época em que Egberto iniciava sua carreira.
- 4 Fragmento disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=kpRwEulQ62E>>. Acesso em: 20 dez. 2009.
- 5 É possível ver essa declaração no trecho do vídeo já citado anteriormente. <<http://www.youtube.com/watch?v=kpRwEulQ62E>>

Jorge Luiz Schroeder é Bacharel em Composição (1987), Mestre em Educação (2000) e Doutor em Educação (2006) pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Atualmente atua como profissional de Pesquisa do Instituto de Artes da Unicamp. Coordena o grupo de pesquisa Música, Linguagem e Cultura (Musilinc) (www.cnpq.br). Atua como professor do Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes (Unicamp). Suas publicações principais são: Música e conhecimento. *Revista Digital Art&*, v.09, p.09, 2008. Música e Ciências Humanas. *Pro-Posições* (Unicamp), Campinas, v.15, n.1, p.209-216, 2004. Junto com Sílvia Nassif Schroeder; A construção do conhecimento em arte. In BITTENCOURT, Agueda (org). *Estudo, pensamento e criação*. Campinas: Gráfica da Faculdade de Educação, 2005, v.1, p.75-82; O dentro e o fora da música. *Ensinarte: revista das artes em contexto educativo*, Braga-Portugal, n.3, p.02-14, 2004.