



**Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música**

FRANCISCO ORNIUDO FERNANDES FILHO

[R]existir: a performance da Vintena Brasileira

João Pessoa
Julho/2023

FRANCISCO ORNIUDO FERNANDES FILHO

[R]existir: a performance da Vintena Brasileira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB como requisito para obtenção do título de Mestre em Música, área de concentração Etnomusicologia, linha de pesquisa Música, cultura e performance.
Orientador: Fábio Henrique Ribeiro

João Pessoa
Julho/2023

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

F363r Fernandes Filho, Francisco Orniudo.
[R]existir: a performance da Vintena Brasileira /
Francisco Orniudo Fernandes Filho. - João Pessoa, 2023.
128 f. : il.

Orientação: Fábio Henrique Ribeiro.
Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCTA.

1. Música - Performance. 2. Vintena Brasileira. 3.
Música Universal - Pascoal, Hermeto. 4. Escola Jabour.
5. Transmissão musical. I. Ribeiro, Fábio Henrique. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 78(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE COMUNICAÇÃO, TURISMO E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

DEFESA DE DISSERTAÇÃO

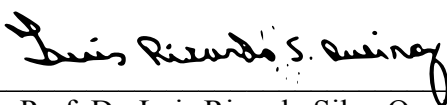
**Título da dissertação: “[R]EXISTIR: A PERFORMANCE DA VINTENA
BRASILEIRA”**

Mestrando: Francisco Orniudo Fernandes Filho

Dissertação aprovada pela Banca Examinadora:



Prof. Dr. Fabio Henrique Gomes Ribeiro
Orientador/PPGM-UEPB



Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Quelroz
Membro interno/PPGM-UEPB

Documento assinado digitalmente
 **RAPHAEL FERREIRA DA SILVA**
Data: 26/07/2023 15:02:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva
Membro externo ao Programa/PPGMU-UFU

João Pessoa, 24 de julho de 2023

Dedico este trabalho à orquestra Vintena Brasileira e aos seus vinte anos de [R]existência.

AGRADECIMENTOS

Realizar um trabalho dessa natureza no campo da música, mais particularmente da Etnomusicologia, exigiu momentos de solidão e silêncio, sobretudo por eu ter desenvolvido grande parte do que está posto aqui durante a pandemia da COVID 19. Desde a seleção para ingresso no mestrado, passando pelo cumprimento dos créditos e outras demandas dos estudos pós-graduados, todo o meu percurso foi marcado pelos moldes remotos impostos pelo isolamento social. Diante desse cenário desafiador, agradeço todo o apoio do meu orientador, o Prof. Dr. Fábio Henrique Ribeiro, que de forma assertiva, empática e tranquila me convidou a refletir criticamente sobre os rumos, os desafios e as potencialidades desse estudo.

Sou grato ao Prof. Dr. Luis Ricardo Silva Queiroz e a Profa. Dra. Adriana Fernandes pela leitura atenta e pelas contribuições valiosas na fase de qualificação deste estudo.

Agradeço, igualmente, aos demais docentes do PPGM/UFPB – por toda partilha generosa de conhecimentos durante o meu percurso acadêmico.

Imensa gratidão aos professores Luis Ricardo Silva Queiroz e Raphael Ferreira da Silva, que aceitaram prontamente o convite para participar da banca examinadora de defesa desta dissertação.

Ao professor André Marques, pela generosidade, por todo ensinamento compartilhado e que se tornou um divisor de águas no meu fazer musical. Agradeço imenso pelo convite que me fez para integrar o naipe de guitarras da VB em 2017. Posso afirmar que esse trabalho que hoje se materializa não seria possível sem essa marcante vivência.

A Hermeto Pascoal, Itiberê Zwarg e toda a “Nave Mãe”.

Apesar do percurso solitário que envolve a escrita de uma dissertação em contexto pandêmico, fui a todo momento acolhido pelas vozes dos amigos e das amigas do grupo que compartilharam comigo um tanto de suas experiências, seus saberes, sons e afetos no contexto da Vintena Brasileira. Pela solidariedade, disponibilidade, inspiração e atenção agradeço a cada um de vocês: André Marques, anteriormente mencionado; Gui Silveiras, Samuel Gustinelli, Paulo Almeida, Luiz Benedetti, Ana Malta, Fúlvio Moraes, Fábio Leal, Guilherme Fanti e Paulinho Leme.

Aos meus pais – Romilda Telino de Abreu Fernandes e Francisco Orniudo Fernandes – pelo incentivo incondicional de sempre. Meus irmãos – Anna Paula Telino de Abreu Fernandes, George Telino de Abreu Fernandes e demais familiares e amigos/as com os quais compartilhei

as dores e as delícias desse processo de escrita. Cada palavra de incentivo foi determinante, sobretudo na reta final.

Meus amores – Tainá e Rinah – gratidão pela força e motivação diárias.

À CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

RESUMO

Este trabalho investiga a performance da Vintena Brasileira, uma orquestra regida pelo pianista, compositor e arranjador paulistano André Marques, que surgiu a partir de oficinas de ritmos brasileiros iniciadas em 2003. A Vintena Brasileira se fundamenta, como descrito em seu site oficial, nos preceitos da Música Universal na acepção de Hermeto Pascoal. O termo é empregado por este músico na tentativa de descrever seu sistema musical, desenvolvido durante um intenso regime de ensaios entre os anos de 1981 e 1993 no bairro do Jabour, localizado na periferia do Rio de Janeiro. As práticas ali desenvolvidas configuraram um ambiente artístico-pedagógico referido na literatura como Escola Jabour, do qual André Marques e, conseqüentemente, a Vintena Brasileira são apontados como ramificações, de acordo com a literatura especializada. Motivado inicialmente pela minha experiência como integrante do grupo entre os anos de 2017 e 2018, bem como pelas interações e relações humanas estabelecidas, busco compreender as principais relações entre o conceito de Música Universal da Escola Jabour e os processos criativos, de transmissão e de performance musical da Vintena Brasileira. Para alcançar os objetivos pretendidos, o delineamento metodológico do trabalho inclui pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e entrevistas semiestruturadas. As análises e interpretações foram desenvolvidas com base na articulação entre as perspectivas teóricas dos estudos da performance musical, das perspectivas empíricas e reflexivas da literatura específica sobre a Música Universal de Hermeto Pascoal e as dimensões empíricas produzidas durante o processo de pesquisa. Os resultados apontam para uma performance que se caracteriza como resultado das experiências vividas nos processos sociointerativos e que se refletem nos elementos sonoros-estruturais e contextuais da orquestra, articulados com conceitos, técnicas e procedimentos da Música Universal, abarcando dimensões de intuição, oralidade, improvisação e coletividade, gerando, assim, novas interações e experiências por meio dos produtos e desdobramentos dessa performance.

Palavras-chave: Vintena Brasileira; Música Universal; Escola Jabour; Performance musical; Transmissão musical.

ABSTRACT

This work investigates the performance of Vintena Brasileira, an orchestra conducted by André Marques, a pianist, composer, and arranger from São Paulo, Brazil. The orchestra emerged from Brazilian rhythms workshops initiated in 2003. Vintena Brasileira is based, as described on its official website, on the principles of Música Universal, as conceived by Hermeto Pascoal. This term is employed by the musician in an attempt to describe his musical system, which was developed through an intense rehearsal regime between 1981 and 1993 in the Jabour neighborhood, located on the outskirts of Rio de Janeiro. The practices developed there established an artistic-pedagogical environment referred to in the literature as Escola Jabour, from which André Marques and, consequently, Vintena Brasileira are recognized as offshoots by specialized literature. Motivated by my previous participation in the group between 2017 and 2018 and the ensuing human interactions and relationships, this study aims to comprehend the main connections between the concept of Música Universal from Escola Jabour and the creative, transmission, and musical performance processes of Vintena Brasileira. In order to construct a comprehensive understanding of the proposed theme, this study is grounded in the field of performance studies from an ethnomusicological perspective. In this regard, I propose reflections that extend beyond the musical fact itself, encompassing individuals within their contexts, interactions, conceptions, audience, time, space, and other relevant aspects to attain a holistic and contextual comprehension of the group. To achieve the intended objectives, the methodological outline of this study encompasses bibliographic research, documental research, and semi-structured interviews. The analyses and interpretations were developed by integrating theoretical perspectives from musical performance studies, the empirical and reflective perspectives derived from specific literature on Hermeto Pascoal's Música Universal, and the empirical dimensions generated during the research process. The findings point to a performance that is characterized as a result of lived experiences in social-interactional processes, which are reflected in the sonic-structural and contextual elements of the orchestra, interwoven with concepts, techniques, and procedures of Música Universal, encompassing dimensions of intuition, orality, improvisation, and collectivity. Consequently, new interactions and experiences are generated through the products and ramifications of this performance.

Keywords: Vintena Brasileira; Música Universal; Escola Jabour; Musical Performance; Musical Transmission.

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Representação em sistema TUBS da “completada” 1.	70
Tabela 2 - Representação em sistema TUBS da "completada" 2.	70
Tabela 3 - Lista de integrantes da atual formação da orquestra.	83

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Representação em partitura da "completada" 1.	70
Figura 2 - Representação em partitura de "completada" 2.	70
Figura 3 - Representação gráfica do ritmo de “três contra dois”.....	74
Figura 4 - Representação gráfica do ritmo de “dois contra três”.....	75

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	12
2	HERMETO PASCOAL: MÚSICA INSTRUMENTAL, EXPERIMENTAL E UNIVERSAL?	20
2.1	DIMENSÕES CONTEXTUAIS DA VINTENA BRASILEIRA	27
2.2	DE HERMETO E DA MÚSICA UNIVERSAL À ESCOLA JABOUR E ANDRÉ MARQUES: CORRENTES DE ESTUDO E LACUNAS INVESTIGATIVAS	32
2.3	DIMENSÕES METODOLÓGICAS DO ESTUDO	38
3	PERFORMANCE MUSICAL: RELAÇÕES ENTRE PRODUTOS E PROCESSOS INTERATIVOS.....	43
3.1	MÚSICA UNIVERSAL	51
4	DA ESCOLA JABOUR À VINTENA BRASILEIRA: DIMENSÕES MUSICAIS SOCIOINTERATIVAS.....	57
4.1	ANDRÉ MARQUES E A ESCOLA JABOUR	57
4.2	PRÁTICAS NO JABOUR.....	59
4.3	CRIATIVIDADE INSTANTÂNEA DA ESCOLA JABOUR.....	61
4.4	JABOUR E INTERAÇÃO MUSICAL: PROTOCOLOS DE COMUNICAÇÃO	64
4.5	ATIVIDADES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS	72
4.5.1	“Ritmos Brasileiros”: Aulas em Tatuí	72
4.5.2	Oficinas de Sorocaba	76
4.6	VINTENA BRASILEIRA.....	82
4.6.1	Espaços, contextos e ensaios.....	82
4.6.2	Apresentações.....	87
4.6.3	Gravações.....	91
4.7	ENCONTROS, INTERAÇÕES, REINTERPRETAÇÕES E REINVENÇÕES.....	95
5	CRIAÇÃO, TRANSMISSÃO E PERFORMANCE NA VINTENA BRASILEIRA	98
5.1	CORPO COMO MEDIADOR DA EXPERIÊNCIA MUSICAL	98
5.2	MÚSICA COMO FORMA DE LINGUAGEM	99
5.3	INTUIÇÃO: VOZ COMO ESTRATÉGIA DE DESENVOLVIMENTO.....	103
5.4	ETHOS COLETIVO: A MATERIALIZAÇÃO DOS SIGNIFICADOS, CONCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS EM PERFORMANCE.....	108
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113

7	REFERÊNCIAS.....	117
8	APÊNDICES	123

1 INTRODUÇÃO

As diversas possibilidades interativas envolvendo a música em distintos grupos culturais têm evidenciado um conjunto significativo de reflexões transdisciplinares sobre música. O campo da etnomusicologia tem se dedicado à investigação e produção de conhecimento sobre diferentes fenômenos culturais, manifestações, grupos e artistas, buscando compreender seus modos de expressão, interações, significados, usos, funções, bem como as variadas relações estabelecidas com diversos agentes da sociedade. De forma mais específica, a etnomusicologia tem se empenhado em compreender como as pessoas, historicamente, constroem socialmente e criam experiências individuais (RICE, 1987). Nesse sentido, a etnomusicologia se apresenta como uma área que abarca múltiplas dimensões epistemológicas, uma vez que busca a compreensão em um sentido mais amplo na direção de elementos contextuais presentes nas variadas expressões musicais. Assim, é nesse contexto que se apresenta o foco deste trabalho, isto é, como fonte inicial para reflexões sobre performance musical é a Orquestra Vintena Brasileira (VB).

A Vintena Brasileira é uma orquestra de música instrumental brasileira criada em 2003 pelo pianista, compositor e arranjador paulistano, André Marques. Atualmente, é composta por vinte e um musicistas, incluindo instrumentos frequentemente encontrados em contextos de orquestras tradicionais: como violinos, violoncelos e flautas, além de naipes de guitarras elétricas, naipes de sopros, bandolim, sanfona, voz, instrumentos de percussão dentre outros. A orquestra surgiu a partir de atividades pedagógicas ministradas pelo referido pianista. Cabe acrescentar que inicialmente as atividades da orquestra tiveram gênese no Conservatório de Tatuí, onde André Marques lecionou entre os anos de 2000 e 2020, e posteriormente, em oficinas fixas na cidade de Sorocaba-SP. Durante essas atividades, eram abordadas as especificidades e idiosincrasias dos gêneros musicais brasileiros, incluindo a condução rítmica, aspectos melódicos, improvisação e interação. Durante as atividades, André criava composições e arranjos na presença dos participantes. Então, à medida que o repertório expandia, surgiu o desejo de criar um grupo com os integrantes da oficina, o que aconteceu rapidamente (MARQUES, 2008). A partir dessa conjuntura, consolidou-se a Vintena Brasileira. Ainda, como descrito em seu *site* oficial, a orquestra se apresenta como adepta da Música Universal¹, na acepção do termo adotada por Hermeto Pascoal. Conforme aponta

¹A informação consta no *site* do grupo. Disponível em: <https://www.andremarques.mus.br/index.php/pt-br/outras-formacoes/vintena-brasileira>. Acesso em: 11 de junho de 2023.

Costa-Lima Neto (1999), embora seja avesso à utilização de rótulos, Hermeto adotou essa expressão na tentativa de descrever seu próprio sistema musical desenvolvido no Hermeto Pascoal & Grupo, no qual André Marques participa como pianista desde 1993 até os dias de hoje. O termo música universal ou música universal brasileira é discutido nos trabalhos de Costa-Lima Neto (1999, 2009), Müller (2010), Borém e Araújo (2010), Silva (2016) e Del Pino (2018), dentre outros trabalhos científicos. Vale ratificar, compreende-se Música Universal neste trabalho como a perspectiva ideológica e musical de Hermeto Pascoal, que tem seus desdobramentos na atuação da orquestra Vintena Brasileira a partir da interpretação e mediação de André Marques.

Em consonância com Silva (2016), entende-se que o trabalho idealizado por André Marques, inclusive a Vintena Brasileira, como uma ramificação da Escola Jabour. O termo faz referência à espécie de “laboratório” de pesquisa e exploração/experimentação musical situado na casa de Pascoal no bairro do Jabour, localizado na periferia da cidade do Rio de Janeiro. Por outro lado, o termo “escola” é compreendido aqui pela perspectiva pedagógica bem como no sentido de escola enquanto corrente estilística. Vale ressaltar que destaco aqui a ideia de ramificação não de forma estanque, mas que extrapola derivações diretas, adaptando assim o conhecimento musical adquirido no contexto da Escola Jabour em seus processos criativos e performance. André Marques se destaca nesse sentido, pois, “é aquele que, de certa forma, mais interferência imprimiu na decodificação do conhecimento apreendido no Jabour” (SILVA, 2016, p. 42).

De maneira geral, a música de Hermeto Pascoal já me é familiar há muitos anos. Recordo-me da surpresa e curiosidade que tive ao ouvir o disco *Festa dos Deuses* quando lançado no ano de 1992. Naquela época, ainda criança, antes mesmo de começar a aprender um instrumento, minha sensação era que aquilo soava diferente de tudo que eu já havia ouvido. Sentia-me imerso em um “universo” no qual não havia limites para criar. Qualquer coisa tinha potencial de se transformar em música: o som do cantar de um galo, o recitar de uma poesia, o áudio gravado de uma aula de natação ou de um discurso político. Ao mesmo tempo, a combinação dos sons, dos timbres e dos ritmos, soava complexa, criativa e diferente do repertório que estava habituado a escutar no rádio. Com o passar dos anos, por meio da discografia do grupo, conheci os demais musicistas que participaram das diferentes formações, em distintos períodos e passei a buscar os trabalhos produzidos por eles em diferentes contextos, dentre os quais a produção de André Marques, incluindo a VB.

Minha aproximação com o tema se deu, em um primeiro momento, de um encantamento com a estética musical de Hermeto Pascoal. Embora eu tivesse acesso aos discos, a vídeos de concertos e entrevistas do músico alagoano, compreender aquela concepção musical no viés de uma racionalidade forjada pela formação institucional que tive, parecia-me um mistério e um desafio inalcançável. Iniciei meus estudos de guitarra no início dos anos 2000. Naquela época, os livros e métodos aos quais tive acesso no âmbito da harmonia e improvisação, áreas de meu interesse, traziam, de maneira geral, um enfoque teórico de relação escalas/acordes e de construção de vocabulário de padrões, frases e clichês harmônicos, frequentemente associados à linguagem do jazz norte americano. Assim, considero que o estudo desses métodos contribuiu com o entendimento dessas relações, porém, sentia-me criativamente limitado, uma vez que, na hora de tocar, por vezes me enxergava restrito àquelas frases e clichês pré-estabelecidos que havia aprendido [ou decorado] nos livros. Por outro lado, quando me deparava com a música do Hermeto Pascoal & Grupo, tanto nos temas, quanto nos solos e sessões de improviso, reconhecia-o pouco em relação às soluções contidas nos livros. Essa constatação me intrigava. Que “segredo” haveria naquele som, cujo discurso musical me trazia tanto frescor, inovação e criatividade?

Em 2009, conheci musicistas que estudaram no Conservatório de Tatuí e que, por meio do contato com sujeitos vinculados à Música Universal, forneceram-me pistas sobre como acessar esse conhecimento. Para minha surpresa, conforme o relato dessas pessoas, a abordagem de estudo, criação e transmissão musical dessa vertente se distanciava da forma como aprendi na minha trajetória como estudante. A partir de 2012, quando ingressei no curso de guitarra do Conservatório de Tatuí no curso de MPB/JAZZ, tive contato com musicistas próximos à Escola Jabour, a exemplo de André Marques. Esse contato culminou com a experiência de participar da Vintena Brasileira como integrante do naipe de guitarras elétricas. Essa somatória de vivências me orientou para uma compreensão aprofundada dos princípios e conceitos que regem e estruturam as práticas musicais desse grupo. A proximidade com participantes e ex-participantes da orquestra possibilitou a realização de conversas e consultas informais, bem como viabilizou a realização de entrevistas especificamente voltadas para a realização do presente trabalho.

O interesse por esse tema se deu a partir do meu contato mais frequente com musicistas vinculados ao universo sonoro da Escola Jabour. Pude presenciar o processo criativo de Itiberê Zwarg (baixista do Hermeto Pascoal & Grupo) e André Marques em oficinas de Música Universal. Em ambos os casos, a maneira com que as composições eram construídas e os

arranjos eram distribuídos por esses músicos chamavam a minha atenção. Independentemente do contexto de instrumentação e do grau de domínio musical dos participantes, a música era criada no instante das oficinas e na presença dos musicistas. Essa abordagem também pôde ser observada no período em que frequentei, como ouvinte, as aulas ministradas por Marques, no Conservatório de Tatuí e, em momento posterior, como seu aluno em oficina permanente na cidade de São Paulo entre os anos de 2015 e 2017. Desses encontros surgiu a oportunidade de integrar a orquestra Vintena Brasileira por aproximadamente um ano (de 2017 a 2018). Nesse período participei do registro do mais recente álbum da orquestra (*[R]existir*, lançado em 2018) como um dos integrantes do naipe de guitarras.

A Escola Jabour foi investigada em diversas pesquisas. Por exemplo, Borém e Araújo (2010) descrevem a trajetória de Hermeto Pascoal, as práticas, pesquisas musicais e experimentais na casa situada no bairro carioca. Já Silva (2016) e Del Pino (2018) pesquisaram os aspectos da improvisação musical baseados em preceitos de interação utilizados na Escola Jabour. Em outra via, Silva e Gimenes (2017) por meio de conceitos como “relação associativa”, à luz de Weber (1994) e de “rede” pela ótica de Bauman e May (2010), apontam duas possíveis acepções acerca do termo Escola Jabour: como um local de formação de músicos bem como uma corrente estilística desenvolvida a partir das práticas lá realizadas. Os pesquisadores ainda apontam André Marques e a Vintena Brasileira como uma das ramificações da referida escola. Nessa direção, Silva (2016) destaca os procedimentos desenvolvidos por Pascoal durante a rotina de ensaios e práticas do grupo em sua casa e cita conceitos como “cifragem universal”, a relação contrapontística da seção rítmico-harmônica com a melodia e a abordagem de criação de “compor na hora”, que é uma forma de criar e arranjar na presença dos instrumentistas, como contribuições para a construção do estilo da escola.

Diante da conjuntura tratada e com o apoio das bases epistemológicas utilizadas, na revisão bibliográfica, e nas minhas experiências pessoais com a orquestra, definiu-se o seguinte problema de pesquisa como: **Quais são as principais relações entre o conceito de Música Universal da Escola Jabour e os processos criativos, de transmissão e de performance musical da Vintena Brasileira?** Para além de identificar características técnico-musicais e procedimentos estéticos na performance, pretendo destacar os diversos aspectos contextuais envolvendo musicistas e seus conhecimentos, interações, concepções, convenções, audiência, tempo, espaço, entre outros aspectos pertinentes.

Para além disso, pretende-se fortalecer e consolidar uma perspectiva de pesquisa que vem sendo desenvolvida no Brasil sobre performance vinculada à música e ao repertório brasileiro. Assim sendo, a compreensão das práticas e concepções da orquestra Vintena Brasileira contribuirá com o campo dos estudos da performance, uma vez que as realidades estudadas podem ensejar diferentes perspectivas, bem como reforçar percepções encontradas na literatura do campo. Questões epistemológicas, bibliográficas e metodológicas poderão fornecer também uma contribuição para outros trabalhos de música brasileira, sobretudo de música instrumental.

Esta proposta pode deixar contribuições para os campos que buscam a investigação contextual do fenômeno musical nas áreas da musicologia e etnomusicologia em constante diálogo com outros campos, como a educação musical, buscando articular as perspectivas específicas estudadas no contexto da orquestra com os conhecimentos da literatura acadêmica. Através da descrição, registro e documentação das práticas e realidades musicais da Vintena Brasileira, esta pesquisa pode estimular, também, a uma reflexão sobre os aspectos criativos, composicionais e de transmissão musical.

Em suma, faz-se importante refletir acerca dos processos de transmissão musical em diferentes contextos do cenário brasileiro. Visto que a orquestra Vintena Brasileira se originou a partir de atividades pedagógicas, interessa aqui o diálogo com estudos que contemplem as relações entre a transmissão musical e suas possíveis implicações no fazer musical e na performance. Considero que a abordagem estética e pedagógica da Escola Jabour e, conseqüentemente, de como isso se relaciona e se estrutura na Vintena Brasileira, pode suscitar uma contribuição, sobretudo, na discussão sobre outras formas de conhecimento válido para se conceber a transmissão e performance musicais em que a escuta, a intuição e o “sentir” são partes essenciais do processo (MARQUES, 2008).

A observação da predominância dos gêneros brasileiros, sobretudo nordestinos, no repertório da orquestra também aponta para uma contribuição do trabalho pela perspectiva decolonial, revelada no percurso do grupo em questão, inclusive por fornecer subsídios para reflexão acerca da performance musical, esta última construída a partir de práticas de oralidade, como ressalta o próprio André Marques em seu livro sobre linguagem musical em ritmos brasileiros (MARQUES et al., 2018), escrito com os demais integrantes do seu sexteto. O método não oferece uma bibliografia de referência de origem estrangeira, mas parte de uma pesquisa fundada em vivências e práticas situadas e contextualizadas na cultura popular brasileira e suas estruturas rítmicas.

Acredito que alcançar uma compreensão mais significativa e ampliada sobre a Vintena Brasileira contribuirá com a diminuição da carência de literatura sobre música instrumental brasileira, sobretudo a respeito do que Hermeto Pascoal se refere como Música Universal. Ainda que haja uma produção acerca dessa temática, entendo que não há ainda um corpo de conhecimento que proponha critérios e pensamento analítico que dialoguem com a cultura brasileira em sua diversidade.

Este trabalho, portanto, uma vez que se propõe a investigar uma forma particular de pensar a relação da música e o ensino a partir de outras perspectivas, ou metodologias, pode assumir caráter estratégico. Considero que o conhecimento produzido pode suscitar ferramentas para pensar em outras abordagens de ensino da música em diferentes contextos. Ainda, outros trabalhos poderão produzir novas análises e abordagens no âmbito dos estudos da performance bem como sobre o fenômeno cultural, deixando novas contribuições nos níveis didáticos.

Diante desse contexto, a pesquisa buscou compreender as principais relações entre o conceito de Música Universal da Escola Jabour e os processos criativos, de transmissão e de performance musical da Vintena Brasileira. Para alcançar tal objetivo, traçou-se os seguintes objetivos específicos: 1) Investigar e compreender o período de apreensão e desenvolvimento do conceito de Música Universal na formação de André Marques, destacando o convívio com os demais instrumentistas nos ensaios do Hermeto Pascoal & Grupo; 2) Identificar os principais aspectos históricos e estruturais que envolvem a orquestra traçando um panorama que contemple os contextos culturais e de formação musical dos integrantes; 3) Identificar terminologias e convenções que tenham origem na Escola Jabour e permeiam os processos criativos e de transmissão musical da Vintena Brasileira relacionando aos principais fundamentos, valores e comportamentos ligados ao conceito de Música Universal no contexto investigado; 4) Compreender o processo de transmissão musical empregado na orquestra VB, observando as especificidades da abordagem de “compor na hora” e suas implicações na apreensão do material musical pelos integrantes do grupo e apontando as eventuais adaptações ao contexto da orquestra bem como os seus desdobramentos na performance; 5) Compreender a partir das vozes e das práticas da VB compartilhadas em entrevistas e em vídeos divulgados nos *media*, aspectos estilísticos que constituem a performance musical da orquestra, relacionando com procedimentos desenvolvidos na Escola Jabour a fim de identificar e compreender os principais elementos estético-estruturais da performance da orquestra e suas especificidades.

A perspectiva de performance musical empregada nesta pesquisa busca elucidar as dimensões para além do entendimento da musicologia tradicional, restrita aos aspectos sonoros dos fenômenos musicais, rumo a uma abordagem que busca a compreensão das pessoas fazendo música. Assim, fez-se necessário delimitar e estabelecer um conceito de performance musical que abarcasse o universo empírico estudado, considerando a voz dos sujeitos envolvidos direta e indiretamente na pesquisa, em diálogo com o contexto de produção acadêmica relacionado. Desse modo, as perspectivas teóricas de Bondía (2002), Schechner (2003, 2013), Martins (2003) e Zumthor (2007) auxiliaram a alcançar uma compreensão da performance para além do senso comum, buscando enxergar a performance não apenas na perspectiva do instante da apresentação, mas como um processo que reúne aspectos socioculturais e interativos diversos.

A metodologia da pesquisa foi sistematizada de acordo com as necessidades e demandas presentes para compreender e interpretar a performance musical da Vintena Brasileira. A pesquisa tem enfoque qualitativo, sob perspectiva etnomusicológica. A impossibilidade de encontrar o grupo presencialmente, sobretudo em virtude das contingências do momento que o mundo atravessou nos últimos anos (compreendendo a pandemia de Covid 19), foi contornada com o auxílio das ferramentas tecnológicas (como rede sociais e aplicativos de videoconferência) que viabilizaram a realização das entrevistas. Para a coleta das informações, a metodologia estabelecida contempla a coleta de dados a partir de pesquisa bibliográfica, abordando fontes específicas sobre o contexto da Música Universal, trabalhos da etnomusicologia e dos estudos da performance, bem como de outros campos que pudessem suscitar discussões e análises nesse estudo, uma vez que o caráter transdisciplinar dos estudos sobre performance e da etnomusicologia permite o diálogo do nosso objeto de estudo com conceitos de antropologia, sociologia, filosofia, entre outros campos das ciências humanas; pesquisa documental, compreendendo registros de texto, partituras, registros fotográficos audiovisuais; e entrevistas semiestruturadas com integrantes atuais do grupo, de formações anteriores e pessoas do entorno relacionados direta ou indiretamente com o fenômeno estudado.

Os resultados da pesquisa estão distribuídos em quatro capítulos. No primeiro apresento uma perspectiva histórica e contextual da orquestra, uma revisão bibliográfica de trabalhos que se aproximam da temática escolhida e o delineamento metodológico. No segundo capítulo trago uma discussão acerca das ideias gerais sobre performance musical empregada em articulação com o contexto específico da orquestra Vintena Brasileira e situo o conceito de Música Universal adotado neste trabalho, apontando características intrínsecas a essa vertente

musical. Contemplo, no terceiro capítulo, as dimensões sociointerativas da performance musical da orquestra. Já o quarto capítulo compreende a articulação das principais relações da Escola Jabour com perspectivas e concepções que fundamentam e servem como base para a atuação da orquestra Vintena Brasileira. Nas considerações finais faço uma síntese dos principais tópicos de discussão deste trabalho, destaco os desafios enfrentados e aponto caminhos possíveis para o alargamento do estudo em momento futuro.

2 HERMETO PASCOAL: MÚSICA INSTRUMENTAL, EXPERIMENTAL E UNIVERSAL?

Estando o foco deste trabalho na performance da Vintena Brasileira e, como ela se insere em um contexto mais amplo da música brasileira, nesta seção abordarei algumas discussões contidas em trabalhos relacionados a essa temática. Como apontado na seção introdutória, a Vintena Brasileira é apresentada em seu site oficial como uma orquestra de música instrumental adepta à Música Universal de Hermeto Pascoal. O emprego de ambos os termos faz necessária uma breve discussão em torno deles.

“A denominação música instrumental tem uso frequente na mídia, na indústria fonográfica e na representação verbal de músicos atuantes” (CIRINO, 2005, p. 1). No entanto, não há um consenso sobre esse termo, podendo soar abrangente, impreciso e genérico. “Música instrumental” pode designar, por exemplo, tanto uma orquestra sinfônica interpretando repertório erudito quanto descrever uma banda de pife, um regional de choro, uma *big band* com repertório jazzístico ou a música da Vintena Brasileira, embora trate-se, em todos os casos, de contextos, repertórios, estéticas e práticas distintas.

A incerteza sobre o termo é sintomática devido ao fato da música instrumental possuir muitas matrizes musicais que dificilmente poderiam ser classificadas sob o mesmo rótulo. Tal diversidade faz com que um termo genérico como este perca sua capacidade representativa, pois abarcando uma totalidade, não dá conta das particularidades. Isto acarreta em imprecisão e perda de profundidade (CIRINO, 2005, p. 2).

De acordo com Rodrigues (2006), portanto, a música instrumental no Brasil tem percorrido seu caminho desde o final do século XIX, apresentando uma variedade de gêneros e estilos musicais que apontam para a diversidade da música popular brasileira. Essa trajetória inclui o surgimento e desenvolvimento de gêneros como o choro, o frevo e o maxixe, assim como a música das *jazz-bands*, das orquestras de gafieira, dos grupos instrumentais da Bossa Nova e das novas tendências estéticas que surgiram a partir da década de 1970.

Diante da imprecisão do termo “música instrumental”, a terminologia “música popular instrumental brasileira” (MPIB) foi empregada por Piedade (2005) em seus estudos sobre o tema para delimitar “um gênero musical em sua plenitude, pertencente ao conjunto da música popular brasileira” (PIEADADE, 2005, p. 198). Conforme apontam Bastos e Piedade (2007), esse gênero se estabeleceu a partir dos anos 60 “no contexto da bossa nova, com as versões instrumentais deste repertório, principalmente nos trios de piano” (BASTOS; PIEADADE, 2007,

p. 1), tais como o *Tamba trio* e o *Zimbo trio*. O autor também se refere ao gênero como “jazz brasileiro”, contudo convém enfatizar que ele propõe uma compreensão do “jazz brasileiro como um gênero musical da música popular brasileira e não como uma adaptação nacional do jazz²” (PIEADADE, 2003, p. 41).

Com base nisso, Piedade (2005) sugere à MPIB a noção de “fricção de musicalidades”, ou seja, que há no gênero uma tensão entre o “idioma do jazz e as musicalidades brasileiras” (PIEADADE, 2005, p. 200), uma vez que essas “musicalidades dialogam, mas não se misturam: as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEADADE, 2005, p. 200). A aproximação se dá sobretudo no âmbito da improvisação, na qual o autor identifica que a MPIB usufrui e supera o “paradigma bebop”, ou seja, “uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa *jam session* em Caracas; enfim, algo como uma língua comum” (PIEADADE, 2005, p. 200). Nesse caso, bem como Bastos (2007) enfatiza a partir da perspectiva de Nicholson (2005), a ideia de “jazz” empregada não se refere ao gênero estadunidense, mas a um fenômeno mais amplo dissociado do domínio do território norte-americano, assumindo novas fontes e novos endereços.

Dentre as vertentes ou, como aponta o autor, “linhas” da MPIB, Piedade (2003) aponta: a “mais *fusion*”, a “mais *ecm*” e a “mais *brazuca*”. O autor utiliza o “mais” para delimitar que as linhas não são categorias fixas e estanques, mas sim áreas temáticas musicais abertas e flexíveis, nas quais as três podem fundir-se e/ou interagir entre elas, embora uma delas - dependendo do artista - seja mais proeminente. Com base nisso, conforme indica Piedade (2003), os “nativos” da MPIB não afirmam que um determinado artista é totalmente “brazuca”, por exemplo, mas sim que ele é “mais *brazuca*”. A linha “mais *fusion*” é apontada como uma fusão do samba e do funk, originando-se no movimento Black Rio e tendo o grupo Cama de Gato como uma das suas expressões; a linha “mais *ecm*” é apontada como uma abordagem mais voltada para o jazz e com um caráter meditativo, influenciada pela vanguarda europeia e pela *world music*. O termo “ecm” refere-se ao estilo musical gravado pela gravadora alemã ECM, que, a partir da década de 1980, incluiu artistas como Egberto Gismonti e Naná Vasconcelos. Cirino (2005), no entanto, em etnografia realizada no seu trabalho com músicos atuantes na cena da MPIB aponta que, na observação empírica, não encontrou referências ao termo “ecm”, porém, se deparou com o termo “experimental”; a linha “mais *brazuca*” remete

² “[...] brazilian jazz as a musical genre of Brazilian popular music and not as a national adaptation of jazz” (PIEADADE, 2003, p. 41).

à utilização de estruturas rítmicas nacionais, tais como baião, frevo, maracatu, samba, em diálogo com o *jazz*. Piedade (2003) compreende Hermeto Pascoal como o principal expoente dessa linha, tendo o *Quarteto Novo*, grupo no qual Pascoal foi um dos integrantes, como referência histórica.

As linhas referidas corroboram a compreensão de uma música instrumental brasileira abrangente e diversa. No entanto, ainda que reconheça a contribuição teórica de Piedade no sentido de estabelecer uma definição e classificação para essa música, penso que é necessário ponderar, principalmente a ideia de *jazz brasileiro*. Ainda que o autor tenha a preocupação de não estabelecer uma relação hierárquica entre *jazz* e música brasileira, compreendo que ao referir-se a essa relação, sobretudo no que concerne ao aspecto improvisatório, pode-se inferir um vínculo que não necessariamente está presente. O sentido de improvisação na música brasileira é amplo, vasto e assume diferentes bases, a exemplo da improvisação no choro, no forró, a improvisação dos cantadores e emboladores. Portanto, entendo que a compreensão da música popular instrumental brasileira enquanto *jazz brasileiro* pode reduzi-la, ao menos no discurso, a um mero desdobramento do gênero norte-americano.

Corroboro a ideia de Del Pino (2018) que a acepção de *jazz brasileiro* possa contemplar de forma mais pertinente o contexto do samba-jazz, por exemplo, no qual há uma imbricação mais evidente entre as duas musicalidades. No caso específico de Hermeto Pascoal, ainda que este tenha, em diferentes etapas de seu percurso musical, tocado em diferentes manifestações musicais, incluindo nessa lista o samba-jazz, entendo que há uma espécie de ruptura paradigmática com a noção de improvisação vinculada a esse contexto na sua prática artística e pedagógica, sobretudo a partir da experiência de Hermeto Pascoal no *Quarteto Novo* (1967). Nesse contexto, conforme ressalta Théo de Barros, músico que atuava como violonista e baixista do grupo:

Houve uma preocupação muito grande nossa de tirar as influências estrangeiras, embora fosse uma harmonia sofisticada do Quarteto Novo, mas sobretudo na parte do improviso. Na parte do improviso a gente procurava desenvolver frases brasileiras (BARROS apud RODRIGUES, 2021, p. 129).

Essa busca por uma improvisação brasileira é apontada por Del Pino (2018) como uma “territorialização” ocorrida no contexto da produção instrumental popular brasileira. O autor enfatiza que a partir da experiência do Quarteto Novo, nos anos finais da década de 1960, houve uma intensificação na busca por uma improvisação que incluísse em suas melodias e ritmos as idiosincrasias de gêneros brasileiros, distanciando-se, assim, de uma ideia de improvisação “norteamericanizada”, conforme se observa no discurso de Heraldo do Monte, violonista do

grupo e importante guitarrista brasileiro: “começamos a ouvir folclore, treinar e criar. A coisa mais óbvia que se separava do *Bebop* era a linguagem nordestina e então a gente se policiava: Cuidado com essa frase que está parecendo *Bebop* (MONTE, apud VISCONTI, 2005, p.20).”

De acordo com Carvalho (2017), a experiência com o Quarteto Novo pode ser considerada como um possível marco inicial da Música Universal de Hermeto Pascoal. O autor enfatiza que o próprio Hermeto reconhece o impacto dessa experiência em sua trajetória artística: “foi a partir do Quarteto Novo que me descobri mais como compositor e arranjador” (PASCOAL, 2000 apud CARVALHO, 2017, p. 118).

Não obstante, à essa época, de acordo com Santos (2013):

O termo “música livre” provavelmente é um dos primeiros que o compositor elaborou para tentar definir sua música. Ele reflete a tentativa de se desvincular de qualquer rótulo comercial e também de qualquer ligação regional, e demonstra que Hermeto ainda não chamava sua música de música universal (SANTOS, 2013, p. 2).

Música Universal se refere ao termo criado por Hermeto Pascoal para designar a sua música. Em definição encontrada no *site* da Vintena Brasileira, trata-se de uma música “na qual são misturados todos os elementos possíveis em um gênero musical, sem rótulos, sem preconceitos, com uma mistura natural, através do conhecimento de vários ritmos e linguagens”³. A discussão em torno do conceito da Música Universal será realizada de forma mais pormenorizada posteriormente. No entanto, considerando a declarada vinculação da Vintena Brasileira à estética e aos preceitos dessa vertente musical, convém apontar, também, o contexto a partir do qual essa música se desenvolveu.

Borém e Araújo (2010) descrevem a trajetória musical de Hermeto desde as primeiras experiências musicais na infância, passando pelo desenvolvimento da sua Música Universal e da consolidação e socialização da Escola Jabour. Conforme apontam os pesquisadores, os períodos anteriores a 1950 marcam a infância e adolescência do músico, período no qual teve suas primeiras experimentações sonoras, bem como o contato com instrumentos como o fole de oito baixos, pandeiro, com os quais realizava trabalhos informais em sua cidade natal Lagoa da Canoa, Alagoas. A partir de 1950, os autores apontam a migração de Hermeto para grandes cidades do Nordeste - Recife, Caruaru e João Pessoa - onde se consolidou como músico atuante em rádios tocando pandeiro e sanfona. Foi nesse período, em Recife, que Hermeto teve contato com o piano, através do convite do guitarrista Heraldo do Monte (com quem, mais tarde tocaria no *Quarteto Novo*), para tocar *jazz* na boate Delfim Verde.

³ Essa definição foi retirada do *site* da Vintena Brasileira.

A partir de 1958 a 1968, Hermeto Pascoal migrou para grandes centros do Sudeste, como Rio de Janeiro e São Paulo, mudando gradativamente seu foco da sanfona para pianista de grupos instrumentais, dentre eles, o *Sambrasa Trio*. Nesse período, apontado por Piedade (2003) como o início da MPIB, o músico tocou em casas noturnas e dedicou-se ao estudo da flauta e saxofone. Borém e Araújo (2010) compreendem que nesse período o músico desenvolveu-se como compositor e multi-instrumentista, tendo participado, também, de festivais da canção, acompanhando cantores como Geraldo Vandré e Edu Lobo. Conforme Borém e Araújo (2010), durante a década de 1960, em meio aos festivais da canção, surgiram diversos movimentos musicais, como a Bossa Nova, a Jovem Guarda, as canções de protesto e o Tropicalismo, embora não pareça ter se alinhado a nenhum deles.

De acordo com Bahiana (1979-1980) o auge da predominância do texto na música brasileira ocorreu durante os anos finais da década de 1960 e os primeiros anos da década de 1970, sobretudo por meio da realização de festivais musicais. No entanto, quando a censura começou a restringir a liberdade de expressão na música brasileira, surgiram os primeiros indícios de um movimento em direção à música instrumental, que, teoricamente, era considerada mais difícil de censurar devido à ausência de letras politicamente sensíveis. Apesar disso, de acordo com Bahiana (1979-1980), o público não mostrou um interesse significativo imediato pela música instrumental, a qual a pesquisadora se refere como “música improvisada”. A partir de 1974, no entanto, conforme indica com a autora, houve um aumento notável na popularidade dessa expressão musical. O ponto de virada que culminou com o surgimento de um interesse substancial por essa música ocorreu a partir da realização do Festival de Jazz de São Paulo em 1978, no qual, Hermeto Pascoal se apresentou com seu grupo.

Conforme ressalta Carvalho (2017), a carreira como artista solo de Hermeto Pascoal teve início nos anos 1970 nos Estados Unidos. A partir de viagem a convite da cantora Flora Purim e do percussionista Airto Moreira, Hermeto atuou como instrumentista, compositor e arranjador e alcançou visibilidade na cena de música instrumental ao apresentar um “conceito revolucionário ao fundir livremente diferentes sonoridades se compararmos com o *mainstream* vigente a época” (CARVALHO, 2017, p. 95). Conforme ressalta Costa-Lima Neto (1999) “a experiência nos E.U.A. parece ter tido de fato importância no desenvolvimento tanto da carreira como da concepção de Hermeto. Foi lá que a concepção e o lado experimental de Hermeto puderam aflorar mais totalmente” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 51). Em conformidade com o pesquisador, Hermeto teve contato com diversas expressões musicais daquele momento, como o *free jazz*. Também teve a oportunidade de conhecer e tocar com músicos, tais como

Chick Corea, Herbie Hancock, Joe Zawinul, Wayne Shorter, John McLaughlin, Miles Davis, dentre outros.

De acordo com Carvalho (2017), durante o período de trabalho nos Estados Unidos, Hermeto Pascoal observou que a fusão de referências musicais se apresentava como uma oportunidade para expandir suas experiências sonoras anteriores, particularmente aquelas vivenciadas enquanto era membro do Quarteto Novo. Essa fusão de referências sonoras não se limitava ao conceito compreendido como jazz-fusion norte-americano, que consiste na mistura de *jazz* com elementos do *rock*, mas se estendia para além desse paradigma, oferecendo novas perspectivas para sua prática musical.

No Brasil dos anos 1970, Rodrigues (2006) ressalta o Clube da Esquina (MG), o Movimento Black Rio (RJ) e Movimento Armorial (PE) como importantes manifestações da música popular brasileira e a ascensão do regionalismo nas mídias do país, exemplificada pelo grupo Novos Baianos e pela descoberta nacional da Banda de Pífanos Zabumba de Caruaru, por meio do álbum *Expresso 2222* de Gilberto Gil. Além disso, observa o ressurgimento de gêneros como o choro e o samba e a consolidação dos trabalhos instrumentais de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal.

De volta definitivamente ao Brasil após seis discos solo gravados entre idas e vindas ao exterior, no início dos anos 1980, conforme indica Costa-Lima Neto (1999), Hermeto constituiu o grupo permanente de músicos com o qual manteve durante doze anos – de 1981 a 1993 – uma intensa rotina de ensaios, bem como realizou turnês internacionais e shows pelo Brasil, assim como pôde experimentar e consolidar o seu sistema musical - a Música Universal. Nesse período, de acordo com Rodrigues (2006) havia uma significativa movimentação em torno da produção fonográfica independente e de selos como a Lira Paulistana e Som da Gente. Através deste último Hermeto Pascoal gravou cinco discos⁴. Também, nos anos 90 a pesquisadora destaca a proliferação das casas noturnas de *jazz* no Brasil e o impulsionamento da popularidade da MPIB por meio dos festivais *Free Jazz*⁵ nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo a partir de 1985.

A partir dos anos 1990 a autora, a partir da perspectiva de Dauelsberg (2006), aponta uma tendência em direção a nacionalização e o experimentalismo por meio da busca por novas diretrizes estéticas, combinações timbrísticas e de texturas sonoras, bem como a ruptura de

⁴ *Hermeto Pascoal e Grupo* (1982), *Lagoa da Canoa*, *Município de Arapiraca* (1984), *Brasil, Universo* (1986), *Só Não Toca Quem Não Quer* (1987) e *Por Diferentes Caminhos* (1988)

⁵ O festival *Free Jazz*, realizado entre os anos de 1985 e 2001, tinha esse nome em referência à marca de cigarros (Free) patrocinadora do evento e não ao subgênero do *jazz* intitulado *Free Jazz*.

convenções formais, juntamente com a integração de elementos que conferem um grau de indeterminação nos âmbitos da notação musical e prescrição improvisatória.

Costa-Lima Neto (1999), estudioso da música de Hermeto Pascoal, em sua dissertação de mestrado, situa a música de Hermeto no campo da música experimental. O termo experimental adotado pelo pesquisador referido está alinhado ao pensamento de Griffiths, que o entende como uma música que se afasta das expectativas de estilo, forma ou gênero canonizadas pela tradição – com a exceção da própria tradição experimental. Griffiths (1995) enfatiza, ainda, que durante o final dos anos 1960 e início dos anos 1970, uma distinção significativa era feita por alguns compositores, especialmente quando a música experimental estava em seu auge. Essa distinção se dava entre a vanguarda, que operava dentro dos canais tradicionais de comunicação e expressão - casas de ópera, concertos orquestrais, universidades, emissoras de rádio e gravadoras - e os compositores experimentais, que optavam por explorar outras abordagens e formas de trabalho.

Nesse ponto, convém enfatizar que a ideia de experimental apresentada por Costa Lima Neto, a partir da perspectiva de Griffiths, representa uma visão musical externa à realidade estudada neste trabalho. A noção de música experimental que ele propõe tem suas bases em um tipo diferente de música, principalmente associada à música de concerto europeia do século XX. Embora possa haver desdobramentos dessa abordagem na música realizada no Brasil, não se trata, aqui, da mesma música. Portanto, é fundamental considerar a dimensão experimental, também a partir de realidades específicas encontradas no contexto da música popular. Embora a definição de Griffiths se adeque a outro contexto, Costa-Lima Neto (1999) enfatiza que essa noção de também se aplica à música de Hermeto, uma vez que o músico alagoano, conforme afirma o autor, possui um estilo experimental mas elege um meio de atuação dissociado das vanguardas eruditas ou populares, a exemplo da *Tropicália*, movimento apontado como referência de vanguarda na música brasileira, ou de outros movimentos, nomeadamente a Vanguarda Paulista (também referido como Lira Paulistana) com os quais Hermeto manteve pouca ligação. Portanto, conclui-se que Hermeto Pascoal, embora estivesse inserido no contexto mais amplo da música brasileira, sobretudo da música experimental, construiu, conforme enfatizou Costa-Lima Neto (1999) “um espaço próprio (o do experimentador autodidata), para a concretização de seu projeto artístico” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 3), no campo da música instrumental.

2.1 DIMENSÕES CONTEXTUAIS DA VINTENA BRASILEIRA

O Conservatório Dramático e Musical “Dr. Carlos de Campos”, também referido como Conservatório de Tatuí, situado na cidade de Tatuí-SP, é uma instituição reconhecida como um importante polo de formação em música no Brasil. De acordo com Del Pino (2018), a instituição tornou-se uma referência no ensino da música e na difusão da concepção musical de Hermeto Pascoal. O autor destaca a presença de professores vinculados a esse universo musical, tais como Vinicius Dorin⁶, saxofonista referência dessa escola e André Marques, atual pianista do grupo de Hermeto Pascoal. Além deles, os membros dos grupos, Trio Curupira e Mente Clara, são ou foram professores do Conservatório, sendo que alguns foram também alunos da mesma instituição” (DEL PINO, 2018, p. 37). Especificamente se referindo ao ensino dessa música, o músico e professor Fábio Leal⁷, que também foi professor da referida instituição, explica o contexto daquela época:

O que aconteceu em Tatuí, [...] falando especificamente ali: ali juntou pessoas muito jovens, no auge do estudo, [...] com muita energia e que juntou num lugar só pesquisando a mesma coisa, né? Então foi muita... essas coisas... coincidências, né? Então, por exemplo, aí estava eu e o Digão, Cleber e o André, [...] aí o Gouveia também estava lá [...] o Beto Correa, o César, na época, também, os integrantes do Mente Clara, o Frigério, Sérgio Frigério, e o Federal, Cláudio Borici também. Então, só essas pessoas aí, todo mundo como professor. E aí, os alunos também já foram entrando nessa mesma... por isso que virou um polo, assim, né, foi muita gente (LEAL, 2023).

Ainda a esse respeito, André Marques ressalta:

[...] principalmente na primeira década de 2000, né, [...] virou meio que um centro lá mesmo, né, porque as pessoas começaram dentro da área popular, né, do MPB/JAZZ, que eles chamam lá, né, que é a área popular [...] fora da área erudita. O pessoal começou realmente a procurar lá, tentar entrar lá para isso, atrás dessa linguagem, dessa concepção [da Música Universal]. Foi se espalhando tanto, né, e realmente [...] porque também começou a sair muito músico bom, né, começou a dar resultado, assim, sair muita gente lá, acho que isso aí foi atraindo, né, então virou realmente, por uns bons anos era considerado um centro lá mesmo (MARQUES, 2023).

Ana Malta, cantora da Vintena Brasileira, enfatiza o ambiente formado em Tatuí nesse período:

⁶ Vinicius Dorin foi integrante do Hermeto Pascoal & Grupo de 1993 a 2015.

⁷ Fábio Leal é músico e professor frequentemente mencionado nas entrevistas realizadas neste trabalho. Leal foi professor do Conservatório de Tatuí entre os anos de 2003 e 2019, tendo sido, sobretudo, professor de muitos integrantes da Vintena Brasileira, nesse contexto. O músico é tido pelos entrevistados como um importante pesquisador e propagador da música de Hermeto Pascoal. Além do seu trabalho solo, foi integrante do grupo Mente Clara e participou da Hermeto Pascoal Big Band.

[...] nessa época, em 2000, já estava todo mundo [...] bebendo dessa fonte da música instrumental, né, através do André e do trabalho também do Fábio Leal com Mente Clara. Então eu, por exemplo, eu ia em todos os ensaios, quase todos, né, ou muitos ensaios eu fui do Mente Clara. Tinha muita convivência, a gente ia ouvir, por exemplo, tinha essa coisa das repúblicas, né, então [...] a gente estava sempre ouvindo os discos. [...]. Na época não tinha essa coisa de internet, de nada. Então, a gente ia para tocar, fazer som e para ouvir. Essa vivência da música instrumental foi muito otimizada em Tatuí, na nossa relação ali entre os alunos, amigos, professores e tal. A gente vivenciava muito isso (MALTA, 2023).

Nesse contexto, André Marques atuou como professor no Conservatório de Tatuí entre os anos de 2000 a 2020 onde oferecia, além das aulas individuais de instrumento (piano), classes em conjunto voltadas ao estudo sobre gêneros musicais brasileiros. Nessas classes, o foco era trabalhar as especificidades e idiomatismos dos gêneros, abarcando a condução rítmico-harmônica, bem como o estudo da improvisação no contexto desses gêneros. De acordo com André, a primeira turma teve aulas do começo de 2001 até o fim de 2002. Os encontros eram realizados uma vez por semana e tinham a duração de duas horas⁸. Concluídas as atividades, surgiu o interesse de dar continuidade a esse estudo no formato de oficinas permanentes, conduzidas por Marques, na cidade de Sorocaba-SP⁹ para os alunos egressos da instituição referida. Nesse sentido, embora as atividades do grupo tenham sido iniciadas dentro de um contexto institucional, as práticas envolvidas não permaneceram, necessariamente, de uma forma institucional. Percebe-se que a instituição mediou esse contato inicial, contudo, com o tempo, as interações passaram a ser mais orgânicas. Compreendo, desse modo, que a perspectiva da interação extrapolou a mediação institucional por meio da organização dos próprios sujeitos envolvidos.

Nas aulas e oficinas, o repertório era composto e arranjado por André Marques diante dos participantes. O músico criava as composições utilizando os gêneros trabalhados e desenvolvia os arranjos para os instrumentistas presentes. Através dessa abordagem, as músicas eram elaboradas trecho a trecho e transmitidas através da auralidade, ou seja, André compunha o trecho a ser realizado por algum participante e o tocava no piano, de modo que o participante deveria aprendê-lo de ouvido. Em seguida, esse fragmento recém-criado era tocado em contexto com os demais participantes. Cada trecho composto, então, motivava a criação e

⁸ De acordo com André, a duração das aulas de “Ritmos Brasileiros” diminuiu com o passar dos anos: “Tinha essa coisa de 2 anos para trabalhar, então dava para fazer bastante coisa. Depois foi diminuindo, infelizmente, depois diminuiu para 1 ano e depois para 6 meses. Aí, 6 meses já não funcionava direito, não dava para fazer muita coisa” (MARQUES, 2023).

⁹ À época, André Marques (assim como parte dos integrantes da oficina) residia em Sorocaba-SP.

arranjo do próximo trecho por André Marques. O processo se repetia até a conclusão da música. Embora a criação fosse centralizada em André, todos os envolvidos experienciavam o desenvolvimento das composições e arranjos desde o impulso inicial e eram estimulados a ouvirem uns aos outros, conforme aponta Marques:

Em vez de pôr no papel, a gente vai tudo na memória, para a gente ter essa coisa de intuição, de sentir, [...]. Esse processo de estar compondo na hora, de estar arranjando na hora, cada um vai escutando o que o outro está fazendo, já. [...]. Se a pessoa está prestando atenção nessa hora da criação, ele já vai saber qual o papel dele no todo, não só a parte que está fazendo (MARQUES, 2008).

Esta abordagem se assemelha a que Hermeto Pascoal utilizava nos ensaios do Hermeto Pascoal & Grupo, que foi adotada, também, por integrantes do grupo, tais como o contrabaixista bem como o próprio André Marques. Itiberê Zwarg nomeou a abordagem como “corpo presente”. Entendo que, por respeitar a autoria do conceito, André opta por não se reportar dessa forma, uma vez que reconhece a interpretação de Itiberê sobre o processo. Desse modo, adotei o termo “compor na hora” neste trabalho em conformidade a forma como André se refere. Em conversa através do *Whatsapp* André explicou:

Eu falo “compor na hora”, mesmo [risos]. Eu não uso “corpo presente” porque “corpo presente” acho que é, meio que, o Itiberê que usa mais esse termo. Acho que nem o Hermeto eu vi usando esse termo. Acho que é uma coisa que, acho que o Itiberê mesmo... mesmo sendo a mesma coisa, né, o Hermeto fazendo isso, o Itiberê fazendo isso e eu fazendo isso e outros... muita gente hoje em dia fazendo isso, né? Esse termo “corpo presente” eu só vi o Itiberê usando. Então, eu acabei deixando como se fosse um termo dele, né? Então, acabo não usando esse termo (MARQUES, 2023).

Entendo que essa forma coletiva de vivenciar as práticas musicais se reflete nas dimensões conceituais e estéticas da orquestra à medida que os integrantes do grupo internalizam as especificidades técnicas exigidas no repertório através da própria prática nos ensaios. A presença do caráter oral/aural dessa abordagem, sobretudo se pensada em contextos conservatoriais¹⁰, desafia estruturas hegemônicas frequentemente observadas em instituições de ensino que, não raro, orientam suas práticas a partir de paradigmas provenientes da tradição

¹⁰ É importante ressaltar que, de acordo com Raphael Ferreira da Silva, professor e pesquisador que, além de ter frequentado o Conservatório de Tatuí, bem como as aulas de “Ritmos Brasileiros”, esteve presente na banca de defesa de mestrado deste trabalho, nessa época (início dos anos 2000), o curso MPB/Jazz do conservatório era dotado de uma informalidade que favoreceu o *modus operandi* implementado nas aulas de André Marques. Conforme enfatizou Silva, no conservatório, não havia um plano rígido de curso ou planejamento de semestre. Porém, a metodologia de André também foi empregada em outros contextos institucionais.

erudita eurocêntrica, tal como a ênfase na escrita como principal meio para produção de conhecimento.

Pude acompanhar a realização e participar dessa forma distinta de criar, arranjar e transmitir música em diferentes contextos em oficinas realizadas por Itiberê Zwarg, bem como em aulas e oficinas ministradas por André Marques. Também presenciei esse procedimento através da posterior experiência como integrante da Vintena Brasileira. Nessas ocasiões, pude observar semelhanças na realização dessa abordagem, contudo percebi uma dimensão subjetiva no que diz respeito à personalidade de cada musicista, bem como na adaptação desse tipo de conhecimento aos seus contextos particulares, conferindo ao processo peculiaridades inerentes a cada indivíduo. Nesse sentido, para uma interpretação mais acurada, para além dos dados pautados na minha própria experiência, entendo ser de fundamental importância compreender, a partir de uma pesquisa mais sistemática, como, de fato, esse processo se apresenta na realidade da Vintena Brasileira.

De acordo com André Marques em entrevista informal, realizada em etapa exploratória para a construção do projeto de pesquisa, não era incomum a presença de público interessado em assistir às oficinas. Desse modo, entendo que a distinção entre atividade pedagógica e performance se diluía, uma vez que cada encontro se transformava numa espécie de apresentação, pelo próprio caráter da prática adotada que envolvia a realização, em grupo, de cada trecho criado até a concretização da música desenvolvida. A plateia e os músicos envolvidos podiam, portanto, presenciar criação, transmissão musical e performance se fundindo a cada etapa do processo de desenvolvimento das músicas. Embora em contextos diferentes, compreendo que tal perspectiva vai ao encontro do que afirma Souza (2019) em sua pesquisa de doutorado, que discorre a respeito do fazer musical do coco de roda, no qual “o processo de ensino é basicamente o fazer musical. Ou seja, aprende-se a fazer música fazendo” (SOUZA, 2019, p. 186). Conforme o repertório era ampliado, surgiu o desejo de criar um grupo com os integrantes da oficina, o que aconteceu rapidamente, segundo Marques, nascendo assim a Orquestra Vintena Brasileira.

Durante aproximadamente dez anos, de 2003 a 2013, a VB desenvolveu ensaios semanais na cidade de Sorocaba-SP. A criação e os arranjos das músicas permaneceram sendo realizados nos instantes dos ensaios através da abordagem de “compor na hora” e, a partir do repertório desenvolvido nos encontros, três discos foram gravados – *De Baque às Aversas* (2008), *Labirinto* (2010) e *Bituca* (2015) – este último com arranjos adaptados ao contexto dessa orquestra de músicas de Milton Nascimento. Diante dos desafios de se gerir um grupo

numeroso a longo prazo, sem financiamento institucional, sobretudo considerando a presença de integrantes que residiam em diferentes cidades, o que implicava dificuldades diversas, tais como a conciliação de agendas e um custo financeiro recorrente em função das viagens, após a gravação do disco *Bituca*, os ensaios semanais se tornaram inviáveis. A orquestra, todavia, permaneceu se reunindo para ensaios pontuais, antecedendo apresentações agendadas.

No caso específico da gravação do quarto disco do grupo, *[R]existir* (lançado em 2018), do qual eu tive a oportunidade de participar no naipe de guitarras elétricas, André Marques experimentou um processo diferente do usual - uma vez que os ensaios semanais não eram mais realizados, compôs e arranjou o repertório sem a participação do grupo. Registrou todo o material do disco previamente em partitura (em formato *pdf*) e em arquivos de áudio (em formato *midi*), enviou aos integrantes para que pudessem ouvir uma prévia, ainda que crua e rudimentar das músicas. André, então, agendou para setembro de 2017 uma semana de imersão com os participantes do grupo em um sítio nas proximidades de Sorocaba a fim de ensaiar o repertório a ser gravado. Nesse caso, o repertório foi ensaiado por todo o grupo apenas durante essa semana. Contudo, antes da realização dessa imersão, houve ensaios de naipes separadamente sob a supervisão de André. No caso do naipe de guitarras, no qual participei, houve um ensaio.

Na imersão os ensaios se estendiam pelas manhãs e tardes, com intervalos para refeições, nas quais todos comiam juntos. Embora todos já tivessem contato com as músicas previamente, sobretudo por meio dos ensaios de naipes, a vivência nessa semana buscou proporcionar um grau de familiaridade significativo com o repertório e com os arranjos de maneira geral como preparação para a gravação. Durante as noites, findadas as atividades, a maioria dos integrantes, sobretudo os não residentes em Sorocaba, dormiam no sítio para reiniciar os trabalhos na manhã seguinte. No dia da apresentação mencionada, André Marques ainda compôs uma abertura na hora do ensaio geral que, embora não tenha sido gravada, foi utilizada na apresentação realizada ao fim da imersão, bem como em apresentações da orquestra posteriores a esse dia.

Apesar do contexto de excepcionalidade de concepção do disco, em comparação aos outros, houve momentos de criação e transmissão a partir do método referido, nessa imersão. Ou seja, apesar de haver, portanto, um nítido processo de mudança em relação às práticas anteriores da orquestra, percebe-se, ainda, a iniciativa de manter presente a espinha dorsal dessa formação ou da “escola” de base.

2.2 DE HERMETO E DA MÚSICA UNIVERSAL À ESCOLA JABOUR E ANDRÉ MARQUES: CORRENTES DE ESTUDO E LACUNAS INVESTIGATIVAS

A fim de embasar a pesquisa para além da minha própria experiência na orquestra e do contato com outros musicistas dessa vertente musical, foram consultados trabalhos acadêmicos que tratam da acepção de Música Universal de Hermeto Pascoal, da Escola Jabour e seus integrantes e, mais especificamente de André Marques. Conforme apontam Borém e Araújo (2010), a música de Hermeto Pascoal, em virtude da sua pluralidade e complexidade suscita a investigação a partir de múltiplas perspectivas, tais como “composição, performance, etnomusicologia, educação musical, organologia, música e tecnologia, sociologia e psicologia da música” (BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 23). Dentre os trabalhos consultados, há diversos enfoques adotados, tendo como base contextual a trajetória do referido músico. Apenas para citar duas abordagens: Costa (2006) investiga questões relacionadas à dimensão harmônica da música de Pascoal e analisa quatro composições retiradas do livro *Calendário do Som* a partir de um modelo de análise em diálogo com conceitos advindos da teoria de harmonia de Arnold Schoenberg. Arrais (2006), sob uma perspectiva semiótica, enfoca a discursividade dos sons e os sentidos construídos na manifestação dos elementos sonoros internos e estruturais, envolvendo aspectos de timbre, ritmo, harmonia e melodia.

Dentre os pesquisadores que estudaram Hermeto Pascoal, Costa-Lima Neto destaca-se como o que produziu mais trabalhos (1999; 2009; 2010; 2011). Em sua dissertação de mestrado, Costa-Lima Neto (1999), por meio de fontes etnográficas primárias (entrevistas com Hermeto Pascoal e os integrantes de seu grupo), busca esclarecer a gênese e concepção do estilo musical dessa vertente. O autor fornece contextualização histórica e biográfica com vistas a compreender como se desenvolveram os saberes e as práticas musicais de Hermeto. Já Costa-Lima Neto (1999) estabelece como foco analítico o período de 1981 a 1993. Este recorte temporal corresponde aos anos em que o músico alagoano desenvolveu seu sistema musical durante a rotina de ensaios com seu grupo, o qual o pesquisador considera histórico na música instrumental brasileira. Através da análise de oito gravações de músicas do repertório de Hermeto no período mencionado, o pesquisador evidencia elementos que caracterizam a concepção musical de Hermeto Pascoal tais como a utilização das estruturas rítmicas de gêneros populares nas composições, o emprego de harmonizações dissonantes, a presença de poliacordes e polirritmias, o uso não convencional de instrumentos, a experimentação com ruídos e o trabalho com timbres.

Outro trabalho importante para compreender a estética “hermetiana” é o trabalho de Campos (2006), que estudou a relação de Hermeto Pascoal com formações regionais de choro, bandas de pífano e trios de forró – e a forma como essas tradições musicais impactaram o músico e foram incorporadas em sua obra. A autora aponta dimensões que, para além de caracterizar a música de Hermeto, constituem um estilo musical desenvolvido por ele e empregado pelos músicos que tocam e tocaram no contexto da Escola Jabour. Dentre essas dimensões, destaca: o emprego de terminologias próprias como “garfinho”, “pontuada” e “pendurada”¹¹ para figuras rítmicas habituais; o uso da polirritmia através da sobreposição de pulsações pares e ímpares; a presença de modulações métricas, principalmente a partir das figuras “pontuadas”; a mistura de células dos ritmos tradicionais, bem como a adaptação destes para compassos mistos; a criação de *ostinatos* que deslocam a pulsação ao longo da música; as mudanças de pulsação, que podem ser dobradas ou desdobradas, conferindo diferentes andamentos e intenções para o mesmo “groove” (CAMPOS, 2006, p. 141).

Pansica (2022) discute em sua dissertação de mestrado as dimensões intuitivas da obra de Hermeto Pascoal. O autor caracteriza a força motriz dessa concepção musical pelas disposições de: 1) heterogeneidade: a inspiração se origina de múltiplas fontes, não necessariamente musicais; 2) abertura: não se propõe fronteiras de estilos, ideias pré-concebidas e de experimentação, estando a música aberta para potenciais encontros, sem que haja trocas proibidas *a priori*; 3) nomadismo: o princípio da criatividade artística dessa perspectiva musical atribui primazia à improvisação e imprevisibilidade. Desse modo a música “caminha” sem que se estabeleça previamente os aspectos formais ou sequer um ponto de chegada; e 4) intercambialidade: trata-se de uma concepção musical que pretende afetar e deixar-se afetar, dado o caráter interativo dessa perspectiva (PANSICA, 2022, p. 47–48). O autor compreende que, segundo a filosofia musical de Hermeto, a intuição é indissociável da criação e só pode emergir em ação, ou seja, em performance, não sendo possível, portanto, de se premeditar (PANSICA, 2022, p. 77). Nesse sentido, Pansica (2022) aponta a Escola Jabour como uma escola de performance que enfatiza a intuição e a experiência do sentir no processo de criação.

¹¹ A figura rítmica de semicolcheia-colcheia-semicolcheia é referida como “garfinho”; a polirritmia de “três pulsos contra quatro” é representada pelas “pontuadas” (em referência ao ponto de aumento conferido a colcheias ou a semínimas); a acentuação na última pulsação contramétrica é referida como “pendurada”.

Os trabalhos destacados acima permitem uma compreensão abrangente de dimensões significativas da música de Hermeto Pascoal. Dentre os aspectos estéticos apontados, os autores destacam a complexidade de procedimentos técnico-musicais que envolvem poliacordes, emprego de dissonâncias, polirritmias e compassos mistos. Levando-se em conta a diversidade da música de Hermeto, é possível encontrar em seu repertório exemplos de músicas com mais ou menos camadas de complexidade¹². Embora haja significativa recorrência da complexidade apontada, não convém enquadrar toda a obra desse compositor apenas a esses recursos e procedimentos. Ainda, corroborando Del Pino (2018) e Pansica (2022), entendo que os recursos utilizados por Hermeto não são exclusivos à sua música ou a qualquer outro compositor ou gênero musical. Por outro lado, com efeito, através da minha experiência no grupo, observei que diversas das características mencionadas pelos pesquisadores estavam presentes, também, no repertório da VB. Apesar do foco central deste trabalho não estar orientado para a análise dos elementos técnico-musicais, identifico o impacto da estética da música de Hermeto Pascoal como um elemento significativo para compreender a música da Vintena. Do mesmo modo, entendo que a perspectiva ideológica e os princípios que fundamentam e estruturam a Música Universal de Hermeto Pascoal são fundamentais para nortear a caracterização da orquestra neste trabalho, considerando que essas dimensões também são comuns à concepção e prática musicais da Vintena Brasileira.

Outros trabalhos da literatura acadêmica contemplam a temática da Escola Jabour. Sanchez (2009), Silva (2016), Del Pino (2018) e Pansica (2022) e admitem duas acepções possíveis para a expressão “escola”: 1) um sentido pedagógico de transmissão e de compartilhamento de conceitos, convenções e protocolos musicais muitos dos quais foram desenvolvidos nos ensaios do Hermeto Pascoal & Grupo (1981-1993); 2) uma corrente estética e estilística com princípios e gramática musical específicos que se desenvolveram em grande medida a partir desse ambiente, bem como das práticas e conhecimentos musicais produzidos a partir de pessoas e grupos vinculados a essa escola. Sanchez (2009) enfatiza que musicistas relacionados ao referido movimento estético educacional adotaram em suas atividades pedagógicas - aulas, oficinas e *workshops* - a mesma estrutura educacional e performática empregada nos ensaios do Hermeto Pascoal e Grupo.

Entendo que, por mais que haja a influência de Hermeto, os sujeitos impactados por essa forma de compreender a música - a exemplo dos integrantes e ex-integrantes do Hermeto

¹² As camadas de complexidade serão abordadas com mais detalhes a partir da voz de André Marques e dos demais entrevistados.

Pascoal & Grupo - em função da singularidade de cada um, ressignificaram e adaptaram esses conhecimentos para suas próprias realidades, considerando seus contextos específicos de atuação. Cada um desses integrantes, propagadores dessa escola, a exemplo de Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg e André Marques, possui estratégias particulares e pessoais para realizar esses trabalhos. Com efeito, parte dos princípios que regem e estruturam a prática de ambos pode até ter uma origem comum na Música Universal, bem como nos procedimentos provenientes da Escola Jabour, no entanto, acredito que a personalidade de cada sujeito também se reflete na forma de lidar com esse conhecimento, bem como de transmiti-lo. Assim sendo, faz parte do interesse deste trabalho, compreender como se deu o contato de André Marques com a Música Universal, bem como seu caminho particular para se apropriar e desenvolver essa forma de viver, sentir e transmitir a música.

O trabalho de Silva (2016), que reflete acerca das dinâmicas de improvisação e interação entre os *performers* no contexto da Escola Jabour, aponta o trabalho musical e pedagógico de André Marques, a exemplo da Vintena Brasileira, como uma das ramificações da referida escola. O autor entende, nesse sentido, que Marques (assim como os demais integrantes e ex-integrantes do Hermeto Pascoal & Grupo) atua como uma espécie de mediador do estilo e conhecimento assimilado através do contato com Hermeto e reconhece o idealizador da VB como o que “mais interferência imprimiu na decodificação do conhecimento apreendido no Jabour” (SILVA, 2016, p. 42), enquanto os demais se mantiveram mais próximos às dimensões estéticas e conceituais de Hermeto. Essa perspectiva reforça o caráter subjetivo de adaptação ao conhecimento e às práticas da Música Universal, referidas anteriormente, que pretendo explorar adiante.

Para além das características já mencionadas nos outros trabalhos, Silva (2016) acrescenta o estímulo para que os musicistas toquem vários instrumentos como um atributo comuns aos grupos apontados como ramificações do trabalho de Hermeto Pascoal¹³. O autor também enfatiza o emprego de gêneros musicais brasileiros, sobretudo os nordestinos nas composições e temas, incluindo a adaptação destes para compassos mistos (p. 44). Silva (2016) aponta, ainda, que embora haja peculiaridades em cada mediador do conhecimento da Música Universal, a utilização da tradição oral se consolida como característica habitual, conferindo à partitura um papel secundário no processo de transmissão musical. Destacando os aspectos interativos dessa vertente musical, o autor entende que os idiomatismos dos gêneros brasileiros

¹³ No período em que participei da Vintena Brasileira, por exemplo, gravei guitarra, violão e triângulo em diferentes faixas do disco *[R]existir* (2018), bem como toquei esses instrumentos nas apresentações realizadas.

atuam como referenciais comuns para a criação e construção coletiva no contexto da improvisação. Desse modo, uma parte significativa dos processos interativos da Escola Jabour ocorre por meio dos potenciais conhecimentos previamente adquiridos (formal ou informalmente) e compartilhados entre os envolvidos.

Nessa linha, Del Pino (2018) investiga as maneiras que musicistas vinculados à Escola Jabour dialogam, interagem e constroem a seção de improviso a partir de processos interacionais. O autor compreende a Escola Jabour como um “território” estético no qual coabitam sistemas, gramaticalidades, procedimentos e limites peculiares. Del Pino aponta André Marques, Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg e Carlos Malta (todos, de alguma maneira, vinculados ao Hermeto Pascoal & Grupo) como propagadores da pedagogia “hermetiana” e responsáveis pela ampliação do alcance e consolidação dessa vertente musical. O autor enfatiza o “tocar junto” como uma característica basilar da performance da escola. Por essa expressão, Del Pino se refere à forma com que a seção rítmico-harmônica (bateria, baixo e piano), sobretudo nas sessões de improviso que, ao invés de meramente acompanhar o solista, assume um comportamento interativo e participativo na criação e desenvolvimento do discurso musical em tempo real.

O trabalho de Müller (2010) investiga a configuração sociomusical da Itiberê Orquestra Família, a partir da compreensão da experiência dos jovens musicistas participantes da orquestra nos anos de 2008 e 2009. O estudo historiciza o encontro dos integrantes com a Música Universal, buscando evidenciar a influência simbólica exercida por Hermeto Pascoal na orquestra. Conforme aponta Müller (2010), os valores, a estética, a poética e a moral da Música Universal, sobretudo por meio da compreensão e adaptação de Itiberê Zwarg (maestro e líder da orquestra), configuravam o *ethos* dessa orquestra. A pesquisadora enfatiza que *intuição* é o conceito nativo central, bem como parte significativa da cognição inventiva e da *práxis* de Itiberê (MÜLLER, 2010, p. 17). Müller aponta, ainda, que além da intuição, a utilização da oralidade e a ideia de coletivo são dimensões intrinsecamente conectadas a essa perspectiva musical, caracterizando, sobretudo, o método de criação “de corpo presente”, adotado na orquestra.

Composições em diferentes contextos instrumentais, tal como aspectos das práticas musicais de André Marques em contextos diversos foram discutidos e analisados nos trabalhos de Garanhão (2018), Silva (2016) e Del Pino (2018), para citar alguns. De maneira geral, os trabalhos tratam das características estéticas e conceituais da música de Marques dentro de um contexto amplo. Embora tenha sido mencionado em diversos textos, entendo que há uma lacuna

de trabalhos que forneçam uma melhor contextualização histórica do processo de incorporação da estética e das práticas da Música Universal por Marques, bem como da associação do princípio criativo intuitivo da Escola Jabour e da Música Universal no contexto da orquestra Vintena Brasileira, enfatizando, também a participação e a perspectiva dos demais integrantes do grupo. No contexto específico da Vintena Brasileira, entendo que a noção de “tocar junto”, enfatizada por Del Pino (2018), extrapola o ato puramente musical, estando presente nas relações sociais e no convívio entre os integrantes que se refletem em parcerias que se firmaram, tendo origem na orquestra, mas que se alargaram com o passar do tempo.

Os estudos mencionados avançaram em diversas dimensões, tais como a contextualização da escola, a compreensão de procedimentos técnico-musicais, bem como de dimensões históricas e de processos interativos que caracterizam a Escola Jabour. Embora André Marques e/ou o trabalho da Vintena Brasileira sejam mencionados em trabalhos tais como Silva (2016), Del Pino (2018), Garanhão (2019) e Carvalho (2017), observo lacunas do ponto de vista biográfico do artista, bem como de uma melhor contextualização histórica e caracterização mais pormenorizada da orquestra. A ideia de Música Universal ainda é algo que instiga e inspira investigações dado o seu vasto escopo de possibilidades e contradições, sobretudo tendo o cuidado com outras possíveis compreensões adotadas desse termo. Ademais, convém enfatizar o desafio que a musicologia enfrenta pelo fato de o campo, historicamente, se conformar a paradigmas e conceitos estabelecidos pelo pensamento estrangeiro, o que influencia nossa interpretação dos fenômenos estudados. Compreendo que essa conformidade limita a capacidade de reconhecer e apreciar as singularidades intrínsecas que poderiam inspirar a criação de novos termos e categorias mais adequadas às realidades estudadas no contexto brasileiro. Nesse sentido, entendo que é necessário que sejam pensadas e desenvolvidas novas formas de análise, uma vez que se trata de uma música criada por meio de uma forma específica de olhar para o mundo, com base em um princípio particular de harmonia, bem como uma ideia singular de performance. Desse modo, essa música requer outras perspectivas de análise que a contemplem.

Tomando como base as descrições e reflexões até aqui empreendidas, é possível perceber que há um movimento de construção de perspectivas individuais e coletivas sobre a música. Partindo da forma singular de pensar, experienciar e se relacionar com a música de um sujeito - Hermeto Pascoal - essa perspectiva se ampliou através de uma coletividade representada pela Escola Jabour, impactando, desse modo, outros indivíduos, dentre os quais, André Marques. A partir da resignificação e difusão desse conhecimento adquirido por

Marques em diferentes contextos, como por exemplo a Vintena Brasileira, nota-se, novamente, o percurso que parte do indivíduo para a coletividade, afetando novos sujeitos e dando continuidade a esse ciclo.

2.3 DIMENSÕES METODOLÓGICAS DO ESTUDO

A metodologia adotada neste trabalho surgiu da busca por uma compreensão aprofundada da performance da orquestra Vintena Brasileira. Para alcançar os objetivos da pesquisa, a abordagem metodológica se concentrou no desenvolvimento de instrumentos de coleta, organização e análise de dados que possibilitaram a interpretação das características particulares do fenômeno musical investigado. Nesse sentido, o **universo da pesquisa** contemplou integrantes atuais e de formações anteriores da orquestra Vintena Brasileira, assim como pessoas do entorno relacionados direta ou indiretamente com a Música Universal de Hermeto Pascoal e com a Escola Jabour.

Os procedimentos metodológicos foram estabelecidos com a finalidade de compreender as singularidades que estruturam e caracterizam a performance musical da orquestra. O contexto excepcional de restrições impostas pela pandemia de Covid 19, à época da feitura do projeto, associado à imprevisibilidade do que estava por vir, bem como a atual configuração da orquestra, que não se reúne mais em ensaios semanais, foram fatores que inviabilizaram a possibilidade de pesquisa de campo *in loco*, envolvendo a observação participante. Por outro lado, a presença de recursos tecnológicos, tais como redes sociais e aplicativos de videoconferência, permitiram que o contato direto com os sujeitos envolvidos na pesquisa fosse alcançado. O delineamento metodológico foi, assim, pensado e definido com o propósito de adequá-lo às demandas presentes nesse universo, considerando a diversidade do campo e as contingências do momento que o mundo atravessa[va]. Desse modo, o trabalho contemplou estratégias de coleta, análise e apresentação de dados que visaram atingir uma interpretação aprofundada das dimensões, características e particularidades do fenômeno musical abordado. Os **instrumentos de coleta de dados** adotados envolvem pesquisa bibliográfica, pesquisa documental e entrevistas.

A **pesquisa bibliográfica** foi realizada ao longo de quase todo o percurso de construção do trabalho, com enfoque em diversas áreas das ciências humanas, dentre as quais destaco a etnomusicologia, estudos da performance, musicologia e antropologia. Essa abordagem transdisciplinar visou fornecer uma compreensão ampliada das relações entre música, cultura

e sociedade, com vistas a auxiliar no direcionamento dos procedimentos metodológicos e reflexivos da pesquisa. A pesquisa partiu da **definição de categorias temáticas** que englobaram: música instrumental brasileira, Música Universal, Hermeto Pascoal, Escola Jabour e André Marques. Levando-se em consideração essas dimensões temáticas, foi realizada uma revisão bibliográfica integrativa, buscando dados e materiais em bancos de teses, dissertações e em revistas qualificadas da área de música, fundamentalmente essas – Vortex, ABET, Per Musi, Música Hodie, ABEM e Revista Opus. Foram consultados os últimos dez anos de publicação das referidas revistas. Os textos selecionados por critérios de relevância em relação as categorias estabelecidas contribuíram para contextualizar o objeto de estudo no universo da comunidade científica, bem como definir e ampliar os referenciais teóricos e analíticos para alcançar os objetivos deste trabalho.

A **pesquisa documental** contemplou registros em jornais, revistas, entrevistas na internet e outros documentos que tratassem da Vintena Brasileira e/ou do contexto da Escola Jabour. Essa investigação, que se deu, também, em acervos pessoais e particulares, foi fundamental para fornecer uma melhor compreensão sobre o grupo e seus integrantes a partir de informações históricas, sociais e culturais, inserindo o tema de nossa pesquisa em um contexto geral.

A **pesquisa audiovisual** possibilitou o levantamento dos registros em áudio e vídeo lançados pelo grupo, bem como arquivos de ensaios, concertos e gravações em acervos pessoais de integrantes e/ou de pessoas relacionadas. O acesso a esses arquivos também contribuiu para uma compreensão histórica e contextual da orquestra, possibilitando sobretudo, a investigação dos processos de mudança ocorridos ao longo do tempo. Os registros de áudio e vídeo, assim como qualquer informação particular do contexto da pesquisa e das pessoas envolvidas foram autorizados previamente.

As **entrevistas** foram realizadas com André Marques, integrantes atuais e de formações anteriores do grupo e com pessoas do entorno envolvidas direta ou indiretamente com a orquestra ou com a concepção estilística e pedagógica da Escola Jabour. Optei por entrevistas semiestruturadas, tendo como base um roteiro de questões previamente elaboradas que, a depender das respostas, poderiam suscitar outras perguntas tangenciais à temática da pesquisa proposta. As entrevistas foram realizadas com a finalidade de obter dados significativos para a evidência de particularidades da orquestra a partir de uma perspectivaêmica, considerando as especificidades do trabalho, buscando uma compreensão mais significativa das concepções, fundamentos e “uma visão detalhada das crenças, atitudes, valores e motivações em relação

aos comportamentos das pessoas em contexto sociais específicos” (BAUER; GASKELL, 2000, p. 64). Os participantes entrevistados foram selecionados de acordo com critérios de proximidade, relevância no contexto da orquestra e de disponibilidade. Desse modo, levei em consideração pessoas vinculadas à orquestra em distintos momentos da história do grupo (entre 2003 até hoje), englobando participantes das aulas no conservatório de Tatuí, das oficinas de ritmos na fase inicial da orquestra, bem como de membros de formações mais recentes. Assim, busquei contemplar a diversidade de perspectivas inscritas no grupo.

As entrevistas foram realizadas entre os meses de fevereiro de 2023 a março de 2023, com a exceção da entrevista com Gui Silveiras, um dos guitarristas da orquestra, que foi realizada em dezembro de 2021 e Samuel Gustinelli, em outubro de 2022 (essa entrevista foi realizada via *Whatsapp*). No total, foram realizadas dez entrevistas. Foram entrevistados: Gui Silveiras, Samuel Gustinelli, Paulo Almeida, Luiz Benedetti, Ana Malta, Fúlvio Moraes, Fábio Leal, Guilherme Fanti, Paulinho Leme e André Marques. Marina Beraldo Bastos também foi consultada em diversas ocasiões via *Whatsapp*.

A realização das entrevistas online ofereceu desafios para além das entrevistas realizadas de forma presencial. Dificuldades de conexão, problemas com o áudio e vídeo foram situações comuns na maioria das entrevistas. Também o *delay* existente nas conexões por vezes faz parecer que um raciocínio havia sido concluído, havendo interrupções no fluxo de ideias pela introdução de uma nova pergunta. A adaptação ao processo de entrevista online aconteceu através da realização delas. Os horários em que as entrevistas foram realizadas por vezes também ofereceram desafios, uma vez que, em se tratando de profissionais da música com agendas as mais diversas, por vezes, o único momento disponível era ao fim do dia, envolvendo o cansaço das atividades cotidianas. Outro desafio observado, nesse caso pessoal, diz respeito à busca pela neutralidade/objetividade na condução das entrevistas. O fato de ter realizado entrevistas com amigos e pares, bem como de ter participado da orquestra poderia induzir as pessoas entrevistadas a responderem de forma mais superficial ou menos profunda às perguntas, uma vez que, o entrevistador, em tese, já conhece parte das respostas concernentes à história e às práticas do grupo. No entanto, busquei conduzir as entrevistas de modo que os entrevistados se sentissem à vontade para responderem da maneira como entendessem mais conveniente, a fim de minimizar as eventuais interferências de minha parte.

Os dados produzidos pela pesquisa na fase de coleta passaram por **instrumentos de organização e análise** que permitiram uma interpretação criteriosa das singularidades da realidade musical investigada. Os instrumentos propostos foram pensados e definidos de modo

que se adequassem à realidade do fenômeno, bem como do contexto de produção do trabalho, a fim de categorizar informações e fornecer os meios para a interpretação das principais dimensões da performance musical do grupo. A seguir, detalho os principais instrumentos empregados, realçando suas finalidades para o andamento desse estudo:

A **definição do estado do conhecimento** foi fundamental para mapear a produção acadêmica já realizada sobre o tema do trabalho, com vistas a reunir possíveis resultados e conclusões que outras pesquisas científicas relacionadas ao assunto já atingiram, bem como auxiliar na definição de conceitos centrais ao tema estudado e do referencial teórico adotado. O **referencial teórico**, constituído, portanto, a partir da pesquisa bibliográfica em diálogo com a realidade empírica investigada, buscou delimitar as bases epistemológicas e metodológicas que serviram de alicerce ao presente trabalho e fundamentaram as categorias analíticas dos dados coletados.

O **registro audiovisual das entrevistas** em áudio e vídeo se deu através de softwares livres de gravação. O material gravado foi armazenado em HD interno, com cópias em HD externo e em nuvem de arquivos na internet. O acesso a essas mídias foi exclusivo deste pesquisador. As entrevistas foram realizadas de forma remota através de videoconferência (nas plataformas, *Zoom e Google meet*) em horário previamente combinado e estabelecido, de modo que se encaixasse da melhor forma possível dentro da rotina das pessoas entrevistadas. Dúvidas e questionamentos pontuais foram perguntados através do *Whatsapp*. Delimitei a duração máxima de duas horas para a realização das atividades para que não houvesse cansaço ou desgaste excessivo. Nenhuma entrevista excedeu o tempo delimitado.

Em seguida, a **categorização e transcrição das entrevistas** buscou destacar os elementos essenciais utilizados para análise das conversas realizadas no transcorrer da pesquisa. Utilizei o programa “*Atlas.ti*” para codificar os principais temas a serem analisados no trabalho. Categorizei as entrevistas em eixos temáticos que compreendiam contexto histórico da orquestra – incluindo as etapas pedagógicas e as práticas da orquestra depois de estabelecida; aspectos contextuais da Música Universal; dimensões conceituais da Música Universal; práticas da Escola Jabour; aspectos técnicos musicais; apresentações; gravações.

A **análise do discurso das entrevistas** foi, enfim, realizada a fim de reconhecer, identificar e categorizar possíveis recorrências simbólicas, retóricas, expressivas e argumentativas significativas ao contexto musical estudado.

A **análise de imagens** e **análise de conteúdo** de publicações buscou destacar aspectos significativos em relação às dimensões simbólicas que contribuíram para a compreensão da performance/concepção/transmissão musical no contexto dessa pesquisa.

A **estruturação da dissertação** foi definida no decorrer das orientações, a partir do terceiro semestre do curso, passando por adaptações conforme o trabalho se desenvolvia. Elaborei a dissertação em consonância com as normas de formatação do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba, baseadas nas normas da Associação Brasileira de Normas Técnicas (ABNT).

A dissertação foi estruturada em quatro capítulos que evidenciam, de forma adequada aos objetivos do trabalho, os conceitos centrais em diálogo com a literatura utilizada como base, incluindo contextualizações teóricas, históricas e sociais, no intuito de compreender as principais dimensões caracterizadoras da performance musical da orquestra. Ao final do trabalho anexeí partes significativas para obtenção dos resultados dessa pesquisa, tais como arquivos de material audiovisual coletado, transcrições musicais e entrevistas.

O projeto de pesquisa, que resultou neste trabalho, foi aprovado no comitê de ética com o número 60466822.1.0000.5188. Em consonância com o caráter processual e dialogal, o desenvolvimento da pesquisa ofereceu riscos mínimos nos termos da Resolução 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde, decorrentes dos procedimentos metodológicos, considerando os danos potenciais que poderiam ser causados aos participantes para além dos existentes na vida cotidiana.

3 PERFORMANCE MUSICAL: RELAÇÕES ENTRE PRODUTOS E PROCESSOS INTERATIVOS

Este trabalho está vinculado a um quadro teórico dos estudos da performance. De acordo com Ribeiro (2011), este campo de estudos aponta para uma abordagem contextual da prática cultural humana (RIBEIRO, 2011, p. 33). As pesquisas de Ribeiro (2017; 2018) destacam algumas vertentes mais comuns nesse conjunto de estudos, como a perspectiva sociológica, antropológica, linguística e cultural na pesquisa etnomusicológica, destacando a natureza transdisciplinar do campo (RIBEIRO, 2018, p. 271). Acredito que seja fundamental dialogar com trabalhos que discutem a práxis musical na esfera de outras áreas das Humanidades, a fim de refletir sobre “o fenômeno de ramificação da Escola Jabour” (SILVA; GIMENES, 2017, p. 21) na performance musical da Vintena Brasileira do ponto de vista conceitual, metodológico e epistemológico, considerando a minha aproximação com os integrantes deste grupo e seu fundador. Esta seção aborda, nesse caminho, a maneira como os conceitos de performance e de Música Universal são compreendidos neste trabalho.

De acordo com Madrid (2009), os estudos da performance tiveram sua origem a partir dos campos da linguística, antropologia e do teatro. Os estudos de Goffman (1959) acerca da performance na vida cotidiana e de Austin (1975) abordando o conceito de performatividade são tidos como obras inaugurais da disciplina. Nas décadas de 1960 e 1970 a colaboração do teatrólogo Richard Schechner com o antropólogo Victor Turner estabeleceu um campo de interseção da teoria da performance com as ciências sociais. Turner se interessava em explorar o drama social e o ritual como processos. Schechner realizava estudos focados em ações e atividades, tais como jogos, esportes, teatro, ritual. Schechner (2003) enfatiza que a convergência da colaboração com Turner estava, sobretudo, no estudo do ritual. A partir da cooperação desses autores, surgiram as primeiras elaborações em torno de uma antropologia da performance (DAWSEY 2005, p. 166).

De acordo com Borges (2019), o conceito de performance de Turner se molda a partir da aproximação de suas pesquisas antropológicas sobre rituais com conceitos e metáforas advindos do teatro, para compreender a vida social. A autora enfatiza, corroborando Turner, que os rituais são processos capazes de suspender o fluxo da vida cotidiana, desestabilizando, assim, as relações pré-determinadas pela estrutura social. Borges (2019) enfatiza, ainda, a noção da performance como parte integrante da experiência, estando essa ideia na base do

diálogo entre antropologia e teatro, sobretudo através da interlocução com Schechner (BORGES, 2019, p. 1).

Os estudos de Schechner (2003; 2013) forneceram um aporte importante para a definição de performance deste trabalho. Schechner propõe uma interpretação abrangente de performance que abarca um *continuum* de ações humanas, que abrange “do ritual, play, esporte, entretenimento popular, artes cênicas (teatro, dança, música) e performances da vida cotidiana, até a promulgação de papéis sociais, profissionais, de gênero, raça e classe, e até a cura (do xamanismo à cirurgia), a mídia e o internet”¹⁴ (SCHECHNER, 2013 p. 2).

De acordo com essa perspectiva, o autor aponta que os limites, do que pode ser considerado ou não performance, são definidos culturalmente e determinados por variáveis como contexto social, usos, costumes e tradição. Em contrapartida, qualquer atividade humana pode ser investigada “enquanto” performance, se considerada a partir das relações e interações que se estabelecem a cada encontro e experiência. A perspectiva de experiência adotada neste trabalho se aproxima da definição de Bondía (2002). Para o autor “a experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca” (BONDÍA, 2002, p. 21). Assim, ainda que haja um acontecimento comum a duas pessoas, a experiência é singular e, de certa forma, irrepetível. Nesse sentido, busco investigar, a partir da minha experiência no grupo e das interações e relações humanas, para, a partir delas, compreender como esse tipo de prática musical se configurou na orquestra e gerou esse tipo de som.

Já Schechner (2003) ressalta que a perspectiva ritual da performance deslocou o olhar do “produto acabado” para o exame de todas as etapas que compõem uma performance. Nesse sentido, a fim de investigar a dimensão processual da performance, para além do produto, Schechner (2013) propõe uma compreensão de performance como uma sequência que se desenvolve no tempo e no espaço composta por: proto-performance, performance e desdobramentos (*aftermath*). De acordo com o autor, essa sequência se apresenta na teoria como uma progressão diacrônica que se desdobra em dez partes: treinamento, *workshops*, ensaios, aquecimento, performance, contextos de performance, desaquecimento (*cooldown*), resposta crítica, arquivos e memórias” (SCHECHNER, p. 261). Na prática, contudo, embora o processo se aplique a todos os tipos de performance (artes, esportes, rituais etc.), nem todas as partes estão obrigatoriamente presentes em todas as performances. Schechner (2013) enfatiza,

¹⁴ “from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet” (SCHECHNER, 2013 p. 2).

ainda, que perceber as partes que são enfatizadas ou omitidas em uma performance específica pode ser uma ferramenta analítica importante para entender essa performance, bem como para compreender o “mundo social que contém e é também moldado por performances particulares” (SCHECHNER, 2013, p. 226). Quando toda esta sequência é considerada, torna-se claro que o processo ritual é composto por comportamentos que podem ser repetidos e/ou ensaiados. Nesse sentido, para Schechner (2003) o processo ritual, para além de configurar a performance, é a performance (SCHECHNER, 2003, p. 324).

De acordo com o autor, a proto-performance representa a fase que antecede a prática pública, ou seja, um ponto de partida que origina e/ou impulsiona a performance. Essa parte frequentemente oculta da performance se refere tanto ao papel específico a ser apresentado (ou representado) no instante da performance quanto ao ofício, habilidades e conhecimentos desenvolvidos ao longo dos anos para que esta performance seja possível. Essa fase engloba três fases: (1) **treinamento** compreende a fase na qual habilidades específicas são aprendidas formal ou informalmente. No caso das artes e do esporte, por exemplo, essa etapa é contínua e pode se estender durante toda a vida visto que se faz necessário, para além de adquirir novas competências, manter as habilidades e conhecimentos incorporados ao longo do tempo; (2) **workshop** é correspondente à fase de pesquisa ativa do processo, na qual se abre para novas experiências e onde os participantes reconhecem e desenvolvem suas próprias possibilidades pessoais e artísticas em busca de novidades. O autor enfatiza que treinamento e workshop podem coincidir quanto à função, mas são diferentes quanto a experiência de cada atividade, uma vez que treinamento é um processo longo, repetitivo e imersivo, enquanto workshops tendem a ser mais breves, intensos e transformadores; (3) **ensaios** configuram o processo de construção e organização dos materiais identificados nos workshops. De maneira geral se caracterizam por repetição e revisão visando desenvolver e preencher os fundamentos estabelecidos no treinamento e os novos materiais explorados nos workshops.

A fase de performance diz respeito ao momento de engajamento social, sendo essa fase a mais evidente ao público. Essa fase se divide em: (1) **aquecimento**, referindo-se ao momento que precede imediatamente a performance pública, podendo assumir diversas formas, Schechner (2013) descreve essa fase como um tempo liminar, podendo variar em duração, que separa o estado de “prontidão”, ainda inscrito à vida cotidiana e a “performance”; (2) **performance pública** é o elemento central de todo o processo performático, pois representa a estrutura sensível da performance, sua superfície de contato e engajamento. É, portanto, o que acontece entre um intervalo de tempo demarcado (ou enquadrado) por começo e fim. Todas as

outras fases do processo giram em torno dela, revelando sua importância fundamental na experiência performática como um todo; (3) **eventos e contextos** estabelecem os limites de uma performance, uma vez que toda performance pública está imersa em uma rede de atividades técnicas, econômicas e sociais. Embora a performance pública seja geralmente marcada por um início e um fim claros, pode ser difícil determinar exatamente quando ou onde um determinado evento ou contexto de maior amplitude termina e a vida cotidiana começa. Contudo, compreender os eventos e contextos é importante pois conferem parte dos significados da performance; (4) **desaquecimento** compreende a fase intermediária que atua como uma ponte para o retorno à vida cotidiana ao término da performance pública focada.

Por fim, o resultado refere-se à fase de caráter crítico-reflexivo que garante a continuidade de uma performance através de evidências, respostas e desdobramentos sociais. De acordo com Schechner (2013) a duração da existência dos desdobramentos de uma performance é indefinida. Essa fase subdivide-se em: (1) **respostas críticas**, envolvendo as avaliações e revisões realizadas pelos participantes em distintos graus de atividades; (2) **arquivos** que compreendem os materiais produzidos a partir da performance; (3) **memórias** vinculadas às impressões pessoais dos envolvidos na performance, configurando uma espécie de arquivo mental.

A perspectiva antropológica de performance trouxe um importante aporte para a compreensão dos fenômenos culturais, incluindo a música. De acordo com Ribeiro (2011), as reflexões aplicadas à área da música provenientes da aproximação dos estudos da performance a um paradigma antropológico colaboraram para a “ampliação das perspectivas a respeito do fenômeno musical” (RIBEIRO, 2011, p. 34). Nesse sentido, na área da música, especificamente, a etnomusicologia se agrega às dimensões musicológicas e antropológicas, uma vez que busca a compreensão da performance num sentido mais amplo, levando em consideração elementos contextuais presentes nas manifestações. Conforme ressalta Oliveira Pinto (2001), o estudo etnomusicológico da performance investiga as atividades e práticas musicais, seus significados, ensejos e funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, através de um enfoque que enxerga a música além de um mero ‘produto’. Neste contexto ampliado, a música atua, então, como um “processo de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros” (OLIVEIRA PINTO, 2001, p. 227-228). Pode-se ampliar o escopo da musicologia tradicional, restrita aos aspectos sonoros dos fenômenos musicais, rumo a uma abordagem que busca a compreensão das pessoas fazendo música. Desse modo, os contextos históricos e socioculturais dos participantes

envolvidos são fatores determinantes para a compreensão holística do fenômeno da performance musical.

Assim sendo, para além da compreensão inscrita no senso comum, busco enxergar a performance não apenas na perspectiva do instante da apresentação, mas como um processo que reúne aspectos socioculturais variados conferindo um “sentido que transcende a atividade musical restrita às suas estruturas, materiais utilizados e momentos de acontecimento” (QUEIROZ, 2005, p. 84). Nesse caminho entendo, corroborando a perspectiva de Béhague (1984), o estudo da performance musical como evento e como processo, a fim de alcançar uma melhor compreensão das interações, valores e regras inerentes e os significados definidos e utilizados pela comunidade estudada. Portanto, para além dos instantes de realização das performances, nos interessam as “convenções que governam o fazer musical e atividades que o acompanham” (BRINNER, 2003, p. 1).

A abordagem da pesquisa etnomusicológica, na concepção de John Blacking (1973), tem expandido nosso conhecimento acerca de diferentes sistemas musicais do mundo. Apesar dessa constatação, o autor enfatiza que a etnomusicologia só pode empreender algo de significativo caso os conhecimentos produzidos nesse campo sejam convertidos em ações efetivas de produção e de formação no campo da música. Blacking acredita, portanto, na necessidade de transcender os limites disciplinares da etnomusicologia a fim de promover diálogos e interações que possam resultar em ferramentas, conteúdos e caminhos metodológicos para a prática, bem como do ensino da música. Nesse sentido, Marinho e Queiroz (2017) apontam a transmissão musical como um dos elementos fundamentais para a definição das orientações de um determinado fenômeno musical, bem como para a compreensão da música de qualquer manifestação cultural. Considero importante investigar, também, as particularidades das situações e processos de transmissão musical presentes na orquestra, mais especificamente a abordagem de criação e transmissão musical que apontam para uma criação instantânea na presença dos instrumentistas e transmitida através da auralidade.

Os estudos sobre a performance e transmissão musical no contexto brasileiro, fundamentalmente aqueles produzidos no campo da etnomusicologia, têm apontado para uma diversidade de conceitos, práticas e formas de construção e compartilhamento do conhecimento musical. Com relação ao estudo dessa multiplicidade de possibilidades de transmissão musical, os autores ressaltam a importância do diálogo entre os campos da Etnomusicologia e Educação Musical, no que se refere ao interesse pela compreensão dos processos de transmissão e sua

contribuição no entendimento mais abrangente da prática musical. Dentre os tópicos que interessam as duas áreas mutuamente, destaca-se a busca pela compreensão da diversidade de formas de ensino e aprendizagem de música em distintos contextos (CAMPBELL, 2003). Queiroz (2004; 2010) realça que as duas vertentes apresentam proximidades no enfoque sociocultural dado às manifestações musicais e estabelecem entre si confluências metodológicas de investigação, concepções e práticas do fenômeno musical.

Adoto aqui o termo “transmissão musical”, partindo do entendimento que esta denominação abarca não apenas ensino e aprendizagem de música, mas um processo mais amplo e complexo que envolve o compartilhamento de “valores, significados, relevância e aceitação social, bem como uma série de outros parâmetros que caracterizam a seleção, ressignificação e, conseqüentemente, transmissão de uma cultura musical em um contexto específico” (QUEIROZ, 2010, p. 115). Tim Rice (2003) ressalta que, assim como as aulas de música, “eventos de performance são também ocasiões para aprender uma variedade de comportamentos relacionados com a música, bem como lições mais gerais sobre conhecimento cultural e comportamento social”¹⁵ (RICE, 2003, p. 74). Logo, investigar a transmissão musical enquanto aspecto fundamental para a caracterização da performance da Vintena Brasileira, pode suscitar contribuições para as reflexões acerca do ensino e da prática da música em diferentes contextos, sobretudo em instituições escolares e universitárias.

Também destaco a contribuição de Turino (2008) à literatura etnomusicológica no “desenvolvimento de um olhar etnográfico baseado nas múltiplas relações contextuais da performance musical” (RIBEIRO, 2018, p. 16). Considerando que a música, enquanto forma de arte ou tipo de atividade, não se apresenta de uma única maneira, podendo adquirir distintos conceitos, objetivos, valores, práticas, processos e significados a depender do contexto sociocultural onde está inserida, Turino (2008) propõe quatro campos que apontam para diferentes concepções do que a música pode ser e fazer pelas pessoas. Esses campos englobam as práticas musicais **participatórias** e **apresentacionais** no domínio das performances em tempo real (ou ao vivo) e **high fidelity** e **studio 48udio art** no âmbito das gravações.

Conforme aponta o pesquisador, cada campo possui seus potenciais e suas limitações no que se refere a atividade artística, interação e experiência humana, portanto, não se deve julgar ou avaliar um campo através dos critérios de outro. Desse modo, a categorização proposta, para além de pretender estabelecer uma classificação concludente dos estilos

¹⁵ “Music lessons and performance events are also occasions for learning a variety of music-related behaviors as well as more general lessons about cultural knowledge and social behavior” (RICE, 2003, p. 74)

musicais, objetiva “fornecer ferramentas para pensar sobre os processos, qualidades, valores e potenciais de diferentes tipos de produção musical, cada um em seus próprios termos”¹⁶ (TURINO, 2008, p. 89). Por outro lado, de acordo com o autor, embora certos tipos de música se correlacionem com determinados campos e não com outros, em algumas tradições musicais, aspectos de diferentes campos podem se apresentar combinados.

Com base em Turino (2008), a performance **participatória** é uma atividade ou um tipo especial de relação social. Nesse campo, a música é pensada mais como um processo sociointerativo, tal como um jogo, ritual ou conversação do que como um item, objeto ou produto artístico acabado. Nesse sentido, tanto performers quanto audiência contribuem ativamente na realização dos eventos performáticos, havendo, portanto, pouca distinção artista-audiência. Na performance **apresentacional**, em contrapartida, a distinção entre artistas e audiência se apresenta de forma clara. Por meio dessa perspectiva, a música se apresenta como uma atividade/um objeto realizado por um grupo (músicos) para outro grupo (público), mediados por espaços físicos definidos (tais como palcos), em situações com ênfase no fazer (de artistas) e na audição (do público) (TURINO, 2008, p. 90).

Turino (2008) também ressalta que as gravações são um fato onipresente na vida social contemporânea, apresentando processos, usos e significados tão variados quanto as atividades de performances ao vivo, constituindo, assim, um campo musical, tal como as categorias de performance participatórias e de apresentação (TURINO, 2008. P. 67). A noção de gravação de alta fidelidade (*high fidelity*) pode ser entendida como uma forma de registro sonoro cuja ênfase está na representação de performances presenciais. Embora diferentes tipos de manipulações técnicas realizadas em estúdio possam estar presentes, essa música tem como base a expectativa da música realizada ao vivo. O foco dos músicos e dos produtores está no som, que é destinado a um público que deseja consumi-lo. Por outro lado, a estúdio áudio-arte (*studio 49udio art*) apresenta objetivos e potenciais diferentes dos demais campos, uma vez que o objetivo não está na representação de apresentações ao vivo. Conforme aponta Turino (2008), este campo envolve “a manipulação de sons gravados, sons sintetizados ou tecnologia digital para a criação de objetos de arte sônica que existem apenas de forma reproduzível eletronicamente”¹⁷ (TURINO, 2008, p. 78). Desse modo, as técnicas de estúdio são utilizadas como elemento criativo, estando o foco dos artistas/produtores e da audiência no processo

¹⁶ “[...] provide tools for thinking about the processes, quality, value, and potentials of different types of music making, each in its own terms” (TURINO, 2008, p. 89)

¹⁷ “[...] manipulation of taped sounds, synthesized sounds, or digital technology for the creation of sonic art objects that exist only in electronically reproducible form” (TURINO, 2008, p. 78)

composicional e no produto. Essas categorias propostas pelo autor foram úteis para compreender os processos de gravação envolvidos no grupo.

Nesse sentido:

A distinção entre produto e processo não se sustenta. [...] é no caso das gravações que produto e processo se entrelaçam mais extremadamente. A gravação (um produto comercial) afigura-se como traço de uma performance (um processo), mas, na realidade, consiste geralmente de um produto composto de vários *takes*, e do processamento do som, em diferentes graus de elaboração – em outras palavras, não é propriamente um traço, mas sim a representação de uma performance que, na realidade, nunca existiu. [...]. Todavia, o ponto de vista de Chion é que não há mais uma distinção entre apresentação e representação, o que significa que faria igual sentido descrever a gravação como sendo a forma mais pura de música enquanto produto. [...] Processo e produto, assim, não se configuram tanto como opções alternativas, mas, como fios complementares do trançado que chamamos de performance. (COOK, 2006, p.14).

A perspectiva de Cook (2006), portanto, privilegia o entendimento de música enquanto performance, sendo esta, um “fenômeno irredutivelmente social” (COOK, 2006, p. 11). Adotar essa perspectiva implica considerar os processos sociais intrínsecos ao fazer musical, imprescindíveis para uma melhor compreensão dessa música. A performance e a gravação podem ser consideradas, nesse sentido, como resultantes de comportamentos vivenciados por meio da experiência dos sujeitos envolvidos, impactando novos sujeitos através do consequente encontro com a audiência, seja presencialmente ou por meio dos registros em *media*.

Ainda, de acordo com Schechner (2013), performances registradas mecanicamente, tais como filmes, ou peças de arte digitalizadas (acrescento aqui, gravações em disco e/ou streaming), embora sejam as mesmas a cada exibição, o contexto em que esses registros são recebidos é diferente. A experiência é sempre única, o impacto provocado é sempre único, assim como as potenciais interações e relações com outras pessoas, contextos e objetos serão sempre inéditos. Desse modo, compreendo que uma gravação pode, também, ser considerada performance uma vez que causará uma experiência para cada ouvinte em cada contexto de exibição, produzindo um impacto diferente a partir das relações produzidas/geradas.

Com base na discussão proposta, o conceito de performance que utilizo aqui se aproxima do que definiu Queiroz (2005). O autor define performance como:

[...] um acontecimento que reúne na música características múltiplas da cultura, inserindo esse fenômeno em um contexto específico (temporal e espacial [e virtual]) e atribuindo a ele dimensões simbólicas que se juntam aos materiais e às estruturas formais constituindo a base do produto musical” (QUEIROZ, 2005, p. 90).

Este trabalho concebe, portanto, uma perspectiva etnomusicológica de performance abarcando sons, estruturas e procedimentos musicais, mas também buscando compreender os processos de interação social e os significados para os sujeitos envolvidos, a partir das experiências no grupo, bem como das vozes das pessoas envolvidas.

3.1 MÚSICA UNIVERSAL

Como apontado na seção anterior, a temática da Música Universal já foi investigada em diversos contextos. Neste ponto, busco discutir o conceito de Música Universal em diálogo com trabalhos acadêmicos que já abordaram a temática.

A tarefa de explicar a música de Hermeto Pascoal se mostra desafiadora até para o próprio: “Nem eu mesmo consigo explicar o trabalho que faço. Porque não faço um só tipo de coisa. (...). Uma apresentação minha é a possibilidade de encontro com várias músicas, da clássica ao coco, de todos os universos. Nada premeditado” (PASCOAL apud NETO, 1999, p. 27). Conforme aponta Santos (2013), o termo “música livre” representou uma das primeiras tentativas adotadas pelo músico alagoano para elaborar uma definição para sua prática, desvinculando-se de rótulos comerciais (SANTOS, 2013, p. 2). Embora avesso aos rótulos e delimitações estabelecidas no âmbito da indústria cultural. Sob esse raciocínio, Borém e Araújo (2010) ressaltam que “para dar conta da diversidade que é o princípio básico de seu conceito de música universal” (BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 37), Hermeto se viu compelido a desenvolver sua própria denominação. Desse modo, o músico alagoano propôs, conforme aponta Costa-Lima Neto (2009), o seu próprio *anti-rótulo*, que “não pretende respeitar limites nem de gênero, nem de estilo em seu projeto experimental”. Por isso, “Música livre” e Música Universal são algumas das categorias “nativas” utilizadas por Hermeto para definir seu sistema musical” (COSTA-LIMA NETO, 2009, p. 16). Por outro lado, Costa-Lima Neto (2009) aponta, ainda, as contradições desse “universal” empregado pelo artista, uma vez que sua concepção é simultaneamente aberta a influências sonoras de todo o mundo, mas fortemente enraizada nas manifestações da música brasileira.

Entendo que “universal” aqui se alinha menos com pretensões de universalidade, que não raro caracterizam o pensamento etnocêntrico, e mais ao diálogo horizontal com sonoridades diversas, ainda que muito direcionadas para as sonoridades que lhe são mais familiares – a sonoridade nordestina. Com base nisso, penso que a Música Universal que Hermeto se refere não se vincula, necessariamente, à ideia de uma linguagem universal que

possa ser compreendida da mesma forma em qualquer lugar ou, ainda, que esta seja a única música a ser feita.

Sendo assim, Pansica (2022) aponta duas possíveis perspectivas de investigar a Música Universal. A primeira, a partir do “corpo” (ou “forma”) que essa música adquire. O enfoque se dá, portanto, no conteúdo técnico-musical envolvido na caracterização estilística, que envolve, por exemplo, materiais, técnicas e procedimentos composicionais. Nesse sentido, pode-se pensar na sua música da perspectiva de “o que” é tocado, remetendo a análises com vinculação técnica mais orientada à abordagem musicológica. Parte dessas características foram abordadas anteriormente através da perspectiva de autores como Costa-Lima Neto (1999), Campos (2006) e Silva (2016) no intuito de fornecer um breve panorama do conteúdo técnico-musical e estrutural inscrito nessa proposta musical. A segunda forma, de acordo com Pansica (2002), remete às motivações artísticas que alicerçam a concepção musical e filosofia artística de Hermeto, tratando, assim, dos estímulos e impulsos criativos que fundamentam a concepção musical e orientam a performance do artista referido. Essa segunda perspectiva se aproxima mais dos anseios deste trabalho.

A partir da análise do documento “Princípios da Música Universal” publicado por Aline Morena (2008), Carvalho (2017) propôs três eixos temáticos para fundamentar o ideal estético dessa música: misticismo, hibridismo e autonomia do campo. Então, o misticismo refere-se ao componente espiritualista presente na fundamentação ideológica, dialética e criativa de Hermeto Pascoal, que concebe a música como sua “religião”, através da qual o músico possui uma “missão” (CARVALHO, 2017, p. 90). Conforme afirma o artista, “minha religião mesmo é a música. É a coisa que eu mais gosto de fazer e é com ela que eu vou curar muita gente – e estou curando muita gente no mundo todo – e me curando também, estou cumprindo minha missão” (PASCOAL, 1981 apud MILLARCH). O segundo eixo, hibridismo cultural, compreende a característica de reunir sonoridades diversas sem limites, premeditações ou conceituações prévias referentes ao estilo ou origens. Nesse ponto, Carvalho (2017) salienta que essa peculiaridade ao mesmo tempo que confere uma dimensão de originalidade para a criação do músico, o distancia das regras e formatações impostas pelo mercado de consumo de “massa” (CARVALHO, 2017, p.94). O terceiro, autonomia do Campo, demarca a implementação de um *modus operandi* adotado por Hermeto, que consolidou, a partir das peculiaridades e especificidades de sua estética e práticas musicais, um campo autônomo de atuação, estabelecendo um novo conceito de música instrumental brasileira, impactando sujeitos e provocando adesões e vinculações a essa concepção (CARVALHO, 2017, p. 91).

Dentre os desdobramentos da Música Universal, destaco o que se convencionou chamar de Escola Jabour. Assim sendo, Carvalho (2017) aponta a Escola Jabour como um processo de institucionalização não-formal do “ambiente de aprendizagem criativa que acontecia na casa de Hermeto Pascoal, localizada no bairro Jabour” (CARVALHO, 2017, p. 120), a partir da consolidação de seu grupo com integrantes permanentes entre os anos de 1981 e 1993 (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 62). Conforme Costa-Lima Neto, o “Hermeto Pascoal & Grupo” (à época formação por Jovino Santos Neto – piano; Marcio Bahia (1958), bateria, Carlos Malta (1960), sax e flauta, Itiberê Zwarg (1950), contrabaixo e Pernambuco (1942-2010), percussão, mantinha um regime de ensaios que ia de segunda a sexta, das 14 às 20h. Borém e Araújo (2010) enfatizam que os ensaios no Jabour atraíam pessoas de diferentes lugares e contextos, ao passo que Hermeto era receptivo, sobretudo com músicos que quisessem assistir as atividades daquele ambiente:

Além daqueles que se tornaram membros efetivos de longa duração no seu grupo – Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Márcio Bahia, Nenê, Carlos Malta, Antonio Luis Santana (mais conhecido como Pernambuco, mas que não deve ser confundido com Pernambuco do Pandeiro), Vinícius Dorin, André Marques, Fábio Pascoal – também passaram pela Escola Jabour os músicos Zabelê, Joyce, Jane Duboc, Aleuda, Paulo Braga, Zé Eduardo Nazário, Nivado Ornelas, Cacau, Mazinho, Anunciação, Arismar do Espírito Santo, Ricardo Silveira, Alfredo Dias Gomes, entre outros (BORÉM; ARAÚJO, 2010, p. 27).

Esse ambiente, portanto, era considerado pelos músicos que passaram por lá como uma escola, na qual, para além do desenvolvimento das competências musicais individuais, desenvolveu-se também estratégias e metodologia de estudo, ensaio e ensino a partir daquelas práticas. Conforme aponta Itiberê Zwarg: “A gente tinha uma metodologia muito legal (...), fomos aprendendo esta metodologia, o Campeão sempre orientando” (ITIBERÊ, 1998 apud LIMA NETO, 1999, p. 71). Carlos Malta também aponta o impacto das práticas: “Uma das grandes coisas que eu aprendi lá, foi que eu aprendi a estudar” (MALTA, 1998 apud LIMA NETO, 1999, p. 71). Márcio Bahia enfatiza: “Eu sou cria dessa escola, né? Eu estou estudando nessa escola há trinta anos” (BAHIA, 2015¹⁸).

Compreendo, em conformidade com Silva (2016) que os princípios estético-musicais concebidos por Hermeto e implementados pelos músicos envolvidos na Escola Jabour, a exemplo de André Marques (sobretudo no caso específico da VB), requerem uma relação artístico-pedagógica presencial e de longo prazo para seu pleno funcionamento, uma vez que a

¹⁸ Citação foi retirada de bate-papo ocorrido no Teatro Anchieta do Sesc Consolação dia 03/01/2011. Disponível em: <https://youtu.be/O5dMSgFCIBI>. Acesso em: 18 de junho de 2023.

abordagem se baseia em ensaios prolongados e regulares, centrados na transmissão oral/[aural]. O autor enfatiza, ainda, que essa dinâmica enfrenta dificuldades quando aplicada a um grupo que não estabelece um compromisso com essa prática musical específica.

A partir desse fio condutor, Silva e Gimenes (2017) propõem a compreensão da Escola Jabour a partir dos conceitos de relação associativa e rede. O primeiro conceito se refere ao agrupamento dos músicos que, no caso específico, compartilhavam interesses comuns e se organizavam por valores e fins racionalmente motivados. Conforme apontam os autores, as motivações envolvidas não se comprometiam com finalidades mercadológicas, mas com uma visão estética e musical compartilhada. A noção de escola, portanto, é utilizada para descrever essa relação associativa entre os integrantes do grupo em torno de Hermeto Pascoal e sua música. Nesse sentido, os autores apontam que há, nessa relação, uma espécie de encadeamento hierárquico, uma vez que, nesse contexto, Hermeto representa uma “autoridade”, conforme apontam:

A hierarquia no caso da “Escola Jabour” já se configura pela própria capacidade de atração que Hermeto exerceu sobre músicos jovens, que abandonaram aquilo que estavam fazendo para se dedicar à produção de Pascoal. Deste modo, ele conquista de forma acentuada a condição que o inscreve no cenário musical de um jeito que ainda não havia conseguido fazer. Grifamos a condição especial dessa relação associativa, já que sua natureza educacional – ainda que não formal – teve papel central no caráter de aglutinação; o aspecto pedagógico foi a grande contrapartida que Hermeto deu a seus músicos, para poder ganhar sua autonomia artística (GIMENES; SILVA, 2017, p. 7).

O segundo conceito – rede – remete a uma noção de “escola” enquanto uma comunidade de artistas que compartilham características e estilos semelhantes. Silva e Gimenes (2017) traçam um paralelo com a acepção de escola inscrita na história da arte, ou seja, refere-se a uma comunidade de artistas que, embora possuam seus estilos particulares, compartilham características, procedimentos e técnicas que permitem definir aquela determinada escola ou, em outras palavras, aquela corrente estilística. Os autores enfatizam que, a partir da experiência adquirida no contexto do Hermeto Pascoal & Grupo, os integrantes a exemplo de Jovino Santos Neto, Itiberê Zwarg e André Marques se firmaram como “autoridades intermediárias” (SILVA; GIMENES, 2017, p. 14), nos contextos dos seus próprios grupos, sendo apontados como as principais ramificações da Escola Jabour.

Intuição e o “sentir” são dimensões frequentemente referidas por Hermeto e os demais representantes da Escola Jabour como um dos princípios fundamentais que regem, orientam e movimentam a práxis da Música Universal. “Tanto a inspiração (essa espécie de gatilho criativo) quanto a **intuição** (modo de operação e canal de vazão das ideias musicais) estão associadas a um regime de funcionamento criativo que é alternativo ao regime racional”

(PANSICA, 2022, p. 51). O autor compreende intuição como uma “maneira de acessar uma forma de inteligência – um modo de operar, conectar e transmitir materiais – que se caracteriza não apenas por ser não-racional” (PANSICA, 2022, p. 51). O autor, ainda, entende que, em função da velocidade que essa forma de inteligência emerge, não é possível perceber e acompanhar conscientemente seu processamento no instante que ela ocorre. Em entrevista, Hermeto afirma:

O que eu respeito demais é a minha intuição. Em primeiro lugar a minha intuição. Porque eu não ponho o saber na frente, eu ponho o sentir na frente das coisas todas que eu faço na vida. Eu sou um cara que sei teoria, profundamente teoria [...] eu sei essas coisas todas, mas eu boto sempre pro sentir” (PASCOAL apud Debê Produções <http://vimeo.com/11503399>).

A fala transcrita acima revela a posição prioritária que a intuição ocupa na concepção musical e de vida de Hermeto Pascoal, bem como incute uma crítica e uma contraposição à forma hegemônica (conservatorial) de se conceber a música apoiada na racionalização do “saber”. Como reflexão, proponho que Hermeto utiliza de outro tipo de teoria (que não a teoria musical ocidental) – sua própria teoria – para fundamentar a sua prática, bem como para realizar suas atividades. O que não deve ser ignorado, não obstante, é que, conforme enfatiza Pansica (2022), para que o processo criativo intuitivo possa fluir é necessário um rigoroso trabalho anterior de assimilação e aquisição de saberes e conteúdo da linguagem musical, dos sons e procedimentos através de um “movimento lento, preparatório, de capacitação da percepção musical e corporal” (PANSICA, 2022, p.53). Por valorizar substancialmente os modos intuitivos de se relacionar com a música, esse esforço anterior é frequentemente omitido (MÜLLER, 2010).

Nesse sentido, Carvalho pontua:

O processo de conformação estética do “universal” na música de Hermeto Pascoal pode ser compreendido como um conjunto de respostas derivadas do sentir, que é regulado pela maneira com que o compositor assimila, interpreta e manipula diferentes materiais num processo contínuo e ideologicamente endereçado de artesanato sonoro que envolve todos os agentes sociais situados no entorno da realização da obra, um fenômeno que é determinado por fatores extramusicais (pré-composicionais) e que se estende até a recepção dos ouvintes (pós-composicionais) (CARVALHO, 2017, p. 115).

Compreendo, portanto que, embora apontado como dimensão norteadora da Música Universal, o “sentir” não exclui uma bagagem e uma preparação prévia para internalizar os fundamentos musicais envolvidos, de modo que o sentir não emerge “do nada”, mas de um repertório de recursos, técnicas, conceitos e fundamentos adquiridos através do estudo, da

dedicação, da escuta e do convívio com outros musicistas. Essas dimensões serão aprofundadas a seguir.

4 DA ESCOLA JABOUR À VINTENA BRASILEIRA: DIMENSÕES MUSICAIS SOCIOINTERATIVAS

Esta seção envolve a descrição e discussão de processos sociointerativos e musicais que promoveram elementos relevantes na música da orquestra Vintena Brasileira. Através de uma construção histórica que envolve a trajetória de André Marques, destaco o encontro com Hermeto Pascoal e uma consequente “virada epistemológica” de André na forma de vivenciar a música; as práticas no Jabour com o Hermeto Pascoal & Grupo; as etapas de constituição da Vintena Brasileira, incluindo discussão das práticas no contexto pedagógico anterior ao estabelecimento da orquestra, bem como após a consolidação do grupo. Esse panorama histórico é importante para identificar e compreender o desenvolvimento de padrões de comportamento e de uma forma específica de vivenciar a música vinculada à concepção da Música Universal e de procedimentos da Escola Jabour.

Nesta seção, portanto, retomo algumas questões contextuais, a fim de situar e evidenciar as vozes dos sujeitos entrevistados para essa pesquisa. São eles: André Marques, integrantes da Vintena Brasileira e demais pessoas vinculadas direta ou indiretamente à orquestra. Nesse sentido, parto de uma perspectivaêmica para fundamentar e contextualizar a Vintena Brasileira a partir das vozes dos sujeitos que a compõem, considerando particularidades e vivências diversas.

4.1 ANDRÉ MARQUES E A ESCOLA JABOUR

André Marques está inserido em um ambiente musical desde a infância. Ele relata que, mesmo antes de tocar, já se interessava pelo ambiente das apresentações musicais e dos estúdios nos quais acompanhava o pai, o violonista e guitarrista Natan Marques¹⁹. Ao perceber o interesse do filho tentando aprender melodias em um piano de brinquedo, Natan Marques perguntou se André gostaria de estudar piano. Em um primeiro momento, André teve aulas de piano erudito e em seguida estudou piano popular no conservatório Wilson Cúria e no Centro Livre de Aprendizagem Musical (CLAM), a escola de música popular fundada pelo *Zimbo Trio*.

¹⁹ Natan Marques é um importante músico, instrumentista, compositor e arranjador brasileiro que, para além do seu próprio trabalho solo, também atuou em apresentações e/ou gravações com artistas como Elis Regina, Chico Buarque, Djavan, Renato Teixeira, Simone, Milton Nascimento, apenas para citar alguns.

Em 1993, aos 17 anos, teve a oportunidade de ingressar no Hermeto Pascoal & Grupo através de convite do instrumentista Vinicius Dorin, saxofonista do grupo e que também tocava com Natan Marques. André relatou que já escutava e admirava o trabalho de Hermeto e buscava aprender algumas músicas dele de ouvido. Ressaltou que, na época, o que conseguia apreender das músicas era algo aproximado, uma vez que não conseguia compreender e perceber com nitidez algumas aberturas de acordes que ouvia. André relatou que o convite de Dorin consistia em passar uma semana ensaiando no Jabour. De acordo com Marques, embora não tivesse sido informado que se tratava de um teste de admissão ao grupo, ele tinha convicção que se tratava, de fato, de um. Ao final dessa semana houve o convite formal para ingressar como integrante permanente do Hermeto Pascoal & Grupo, no qual permanece até os dias atuais.

Além do grupo referido, André Marques realiza diversos outros trabalhos, em diferentes formações instrumentais, tais como o Trio Curupira, André Marques Sexteto e a Vintena Brasileira. André Marques também atuou como regente da Hermeto Pascoal Big Band, com a qual foi premiado com o Grammy Latino em 2018.

Conforme André Marques apontou, o encontro com Hermeto Pascoal proporcionou a ele uma expansão em sua concepção musical. Em bate-papo registrado em vídeo após apresentação do Instrumental SESC em São Paulo²⁰, André Marques relata como o contato com o Hermeto Pascoal & Grupo impactou a sua concepção musical:

Eu também estudava em conservatórios de música aqui em São Paulo, só que quando eu entrei no grupo do Hermeto Pascoal, meu cérebro, falando de música, virou do avesso, né? É outra história, é outro jeito de ver a música. Então é como se tivesse nascido de novo. Não que o que eu tinha aprendido serviu como base, tudo, mas virou... é outra coisa totalmente fora do convencional. As escolas são sempre mais em cima da teoria, mais em cima... E eu aprendi assim. Assim, fora dessa base, tudo que eu aprendi foi com ele, assim, dessa outra forma, mais do **sentir** a música, mais o **intuitivo**, e acho que o caminho é esse (MARQUES, 2015).

É possível perceber no discurso a importância atribuída por Marques ao encontro e convivência com Hermeto Pascoal. Embora relate que, à época em que entrou no grupo, já tivesse competências musicais desenvolvidas, sobretudo através de aprendizado formal em instituições e conservatórios, André enfatiza que a perspectiva musical de Hermeto transformou sua forma de ver e vivenciar a música em uma direção mais vinculada ao que considera como o campo do “sentir” e da “intuição”, em oposição à orientação mais voltada à teoria musical [ocidental] do seu contexto de formação anterior. Um episódio que ilustra essa

²⁰ Bate-papo ocorreu no Teatro Anchieta do Sesc Consolação dia 03/01/2011. Disponível em: <https://youtu.be/O5dMSgFCIBI>. Acesso em: 18 de junho de 2023.

“virada” foi relatado em entrevista. André mencionou que indagou Hermeto que em determinados momentos, nos instantes de improvisação durante as práticas e performances, sentia que boas ideias musicais surgiam em sua “cabeça”. No entanto, o que acabava sendo tocado “por seus dedos” eram outras ideias:

Eu ia conversar com o Hermeto. Falava assim: "Pô, Hermeto, às vezes, eu sinto que vem umas ideias maravilhosas na minha cabeça, só que eu não consigo tocar... passar para o dedo. Eu acabo tocando outra coisa do que eu estou pensando." E aí ele falou: "É isso aí, o caminho é esse [risos]. Na verdade, você tem que buscar realmente isso aí. É isso aí que é você, né?" E aí, ele falou: “uma forma que você pode tentar, é cantar. Tentar cantar o que tem na nossa cabeça. E aí, depois do cantar, você tenta passar para o instrumento. Ele falou isso. E isso meio que foi um antes e depois para mim. Assim, eu comecei a praticar isso (MARQUES, 2023).

A sugestão dada por Hermeto Pascoal aponta para o canto como uma espécie de mediador de acesso aos sons que se tem internamente, ao invés de recorrer a soluções mecânicas treinadas previamente no instrumento. Essa proposta, que está intrinsecamente vinculada à forma de criação e transmissão musical, bem como ao estudo da improvisação no contexto da Escola Jabour, envolvendo estratégias de internalização dos sons através do canto, foi, portanto, acatada por Marques. De acordo com o músico, desde então, ele adotou a prática à sua rotina de estudos. Posteriormente, incorporou o processo à sua produção artística e pedagógica, a exemplo das aulas no Conservatório de Tatuí, nas oficinas em Sorocaba e na VB.

4.2 PRÁTICAS NO JABOUR

Quando André entrou no grupo, os ensaios eram realizados em semanas alternadas - uma semana de ensaio de segunda a sábado, das 14h às 20h, seguida de uma semana sem ensaios. Nessa época, a formação do grupo contava com Márcio Bahia na bateria, Itiberê Zwarg no baixo, Fábio Pascoal e Pernambuco nas percussões e Vinicius Dorin nos saxofones e flautas. O musicista enfatizou que o baixista do grupo, Itiberê Zwarg, oferecia estadia para ele e para o saxofonista Vinicius Dorin, uma vez que os ensaios eram realizados na cidade no Rio de Janeiro e ambos moravam em São Paulo. Segundo André, Itiberê também teve um papel importante nessa fase inicial, para além dos ensaios, apresentando e explicando, durante as manhãs, em sua casa, a forma como Hermeto concebe e escreve as aberturas dos acordes²¹, bem como auxiliando na compreensão das partituras manuscritas pelo músico alagoano.

²¹ Essa forma específica de escrever os acordes é referida como “cifragem universal”.

Conforme relato de André, durante os ensaios, Hermeto costumava permanecer em seu quarto compondo e escrevendo novo repertório. Não havia um programa definido ou uma coordenação específica nos ensaios. O músico entende que isso não era fundamental, pois, devido ao fato de os ensaios serem muito longos, havia tempo suficiente para trabalhar o que se considerasse necessário: “é muito ensaio, então, tipo, dá para você fazer o que você quiser” (MARQUES, 2023). Enquanto compunha, do outro cômodo, Hermeto permanecia atento ao trabalho realizado no ensaio e, por vezes, surgia para dar alguma orientação. No cômodo onde o ensaio era realizado, os demais integrantes trabalhavam o repertório previamente composto. No trecho a seguir, André discorre sobre a dinâmica dos ensaios:

Tinha de tudo. Ficava limpando as músicas e ficava improvisando também. Fazia, também... às vezes, só... às vezes uns ensaios só de acompanhar, sabe? De cozinha, né? De fazer de bateria, baixo, piano, ficar acompanhando e fazer umas levadas, né? Umás combinações de levada de forró, de... que tinha muita coisa que eu não sabia, né? (MARQUES, 2023).

Portanto, de acordo com relato do músico, além da prática do repertório, eram realizados estudos específicos envolvendo a condução rítmico-harmônica de gêneros²² brasileiros, bem como treinamentos envolvendo improvisação e interação do grupo. Por meio das práticas envolvidas o músico pôde ter contato com gêneros com os quais não tinha familiaridade, conforme explicitado acima. As rítmicas dos gêneros da cultura popular, que representam parte significativa do repertório de Hermeto Pascoal, tinham um papel central na rotina no Jabour. Márcio Bahia, ex-integrante do grupo, realça a ênfase dada ao estudo desses gêneros na época em que entrou no grupo:

Quando eu entrei no grupo, eu tocava um baião básico, eu tinha uma noção de samba, mas com o Hermeto veio a coisa mais profunda, a base mesmo. Agora, ele me dava a base, mas já híbrida, ou melhor, primeiro a base e depois suas formas híbridas, porque ele misturava os ritmos. Vinha primeiro como ele é e depois tocávamos em 3/4, 5/4, 7/4, mas ele deu sim essa base de maracatu, de frevo, de xaxado, de xote, isso tudo veio com ele (BAHIA apud BERGAMINI, 2014, p. 26).

Bahia enfatiza que além da compreensão e internalização do que aponta como a “base” dos gêneros brasileiros, as práticas nos ensaios envolviam a experimentação desses gêneros em

²² Neste trabalho, corroboro a definição de gênero de Fabbri: “[...] um gênero musical é um conjunto de eventos musicais (real ou possível) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1981, p.52).

compassos diferentes dos mais comumente realizados, sobretudo em compassos alternados e/ou mistos.

André mencionou em entrevista que, devido à dificuldade, na época, de se encontrar material em áudio e vídeo dos gêneros populares brasileiros (cultura popular) em São Paulo, só era possível conhecer determinados gêneros caso viajasse para os lugares onde eles aconteciam. Relatou, também, que, posteriormente, em viagens com o Hermeto Pascoal & Grupo para lugares onde houvesse alguma manifestação musical que lhe interessasse pesquisar, solicitava que sua passagem de ida ou de volta fosse trocada para que pudesse conhecer *in loco* essas manifestações. O músico, então, registrava em áudio o que fosse possível para estudar em momento posterior. Nesse sentido, André aponta Cléber Almeida (bateria) e Ricardo Zohyo (contrabaixo) - músicos com os quais montou o Trio Curupira no ano de 1996 - como personagens relevantes nessas pesquisas dos gêneros populares. De acordo com André, Cléber também realizava gravações, em formato MD, de manifestações musicais populares no interior de São Paulo. Havia, desse modo, uma troca de informações dos registros realizados entre os músicos. Essas gravações serviam como base para o estudo desses gêneros no contexto do trio. Conforme relatou André, os musicistas aprendiam os gêneros da forma mais fiel às gravações quanto fosse possível, primeiro na percussão e, em momento posterior, adaptavam para seus instrumentos. Compreendo que a Escola Jabour atuou, nesse sentido, na trajetória de André Marques como ponto de partida para uma pesquisa mais focada dos gêneros brasileiros, sendo esta desenvolvida ao longo do seu percurso artístico e como educador.

4.3 CRIATIVIDADE INSTANTÂNEA DA ESCOLA JABOUR

André Marques enfatizou que, em determinados momentos, Hermeto comparecia ao cômodo onde os ensaios eram realizados e compunha na presença dos demais instrumentistas. Através dessa forma de compor, apresentada por Costa-Lima Neto (1999) em seu trabalho, o “intérprete, compositor e arranjador fundiam-se em um só indivíduo” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 73). O autor aponta que a criação partia de Hermeto de forma improvisada e que, “instrumento por instrumento, sequencialmente, as músicas iam assim sendo feitas em tempo real. Com ou sem uma ideia inicial pré-estabelecida” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 73). A seguir, compartilho explicação mais detalhada desse processo por Itiberê Zwarg:

Todo mundo, papel e lápis. (...) Ele [Hermeto] já subia a escada com uma ideia na cabeça. Aí ele sentava no piano e, (se dirigindo ao saxofonista) Malta toca isso aqui,

aí o Malta tocava. Agora fica tocando que eu vou fazer um negócio em cima. Aí, páááá, punha um negócio no piano em cima daquilo, agora eu vou fazer o baixo, segura vocês dois (pianista e saxofonista fiquem repetindo o que Hermeto tinha acabado de compor) (...). Aí ele chegava e tocava no grave do piano, ou do teclado, ou no que fosse, aí eu pegava a minha linha. Tá bom... Por último ele sempre fazia bateria e percussão. Agora escreve isso aí, e todo mundo escrevia, agora vamos para frente. E ia de pedaço em pedaço. Chegava no final do dia ele tinha feito um tremendo dum arranjo. Ele compunha a música e já fazia o arranjo de uma vez só (ZWARG, 1998 apud COSTA-LIMA NETO, 1999, p.73).

Há nessa abordagem, portanto, um caráter de criação instantânea que caminha entre uma improvisação e uma composição. “Para Hermeto, a improvisação será o alfa e o ômega de todo o seu processo de criação, antecedendo e sucedendo a escrita musical, que ele domina e utiliza, mas que nunca é tomada como ponto de partida (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 74). Nesse sentido, o pesquisador lança a provocação se o processo deve ser entendido como “uma composição improvisada ou improvisação escrita” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 72). De acordo com a perspectiva do autor, no processo relatado acima por Itiberê, a distinção entre “o território do improvisado em relação ao composto à primeira vista parece ser somente a escrita. Ao ser “congelado” em partitura pelos músicos, o dever improvisatório passava a ser composição” (COSTA-LIMA NETO, 1999, p. 73).

André apontou em entrevista que, à sua época, era comum a utilização do piano para transmitir os trechos compostos. Cada integrante ouvia os excertos criados e aprendia de ouvido. Contudo, ressaltou que em tempos anteriores à sua entrada no grupo, Hermeto já compôs e transmitiu o material na bateria, no baixo, no saxofone e de diversas outras maneiras. Através dessa metodologia, os sujeitos envolvidos no instante da criação tinham a oportunidade de experienciar cada passo do processo composicional, sendo possível, através da observação e da escuta ativa, perceber o papel que cada instrumento deveria realizar no arranjo, bem como compreendê-lo em contexto com os demais instrumentos, conforme ressalta André:

Essa coisa que eu acho que é demais, porque é uma forma que você vai já escutando o arranjo inteiro. Você vai vendo ele passar: “Ah, passa a levada da bateria”, você já vai escutando a levada da bateria, já vai... “aí agora o piano faz em cima da bateria”, você já vai, você vai se encaixando, né? Uma forma que é mais musical do que você só pegar a partitura, né?” (MARQUES, 2023).

Com o passar dos anos, através da experiência com essa forma com a qual Hermeto criava e transmitia música durante os ensaios, Itiberê Zwarg e André Marques também incorporaram a prática em suas atividades artístico-pedagógicas. André enfatiza esse aspecto:

A gente aprendeu muito vendo ele [Hermeto] fazer isso, que o processo de criação no grupo dele era assim, então a gente viu o quanto funcionava, o quanto era melhor assim do que desse outro jeito mais tradicional. Então os outros músicos como o Itiberê, por exemplo, que tem a orquestra dele lá no Rio [de Janeiro], trabalha dessa forma porque vê que funciona” (MARQUES, 2008).

Nas oportunidades que tive de participar de oficinas oferecidas por Itiberê, ele criava e arranjava a música durante os encontros. Para transmitir as ideias musicais criadas, Itiberê não dizia o nome das notas. Ora tocava através do piano ou algum outro instrumento disponível, ora cantava os trechos que deveriam ser aprendidos “de ouvido”. Os trechos eram repetidos quantas vezes fossem necessárias. As melodias aparentavam surgir em tempo real, por vezes cantadas “de primeira”. Eu observava a convicção com a qual ele propunha as ideias sem que houvesse algum tipo de filtro que pudesse bloquear o fluxo criativo. Inclusive a frase “quem entender morre” era uma das máximas repetidas por Itiberê durante as oficinas e deu nome a uma das músicas de seu disco *Identidade* (2012). Tal frase, nesse contexto, surge como uma provocação/motivação no sentido de acolher as ideias que vêm intuitivamente, sem julgamentos prévios ou que imponham limites ao processo criativo. O “entender”, nesse caso, está mais relacionado a um tipo de racionalidade castradora da criação em seu estado pulsante.

Ao fim de cada oficina que participei, foram criadas músicas extensas, com diferentes partes, camadas, contrapontos e harmonias²³. Embora houvesse uma espécie de audição preliminar para escolher os participantes das oficinas, as turmas eram, via de regra, heterogêneas, com participantes musicalmente experientes e participantes iniciantes. Nas oficinas havia sempre algum músico do Itiberê Zwarg Grupo que atuava como monitor. Essa pessoa anotava as partes criadas por Itiberê a fim de otimizar o tempo, uma vez que as oficinas duravam em média cinco dias. Desse modo, caso algum participante esquecesse sua parte, o monitor poderia auxiliá-lo por meio das anotações realizadas.

Dentre as oficinas realizadas por Itiberê, destaco as oficinas permanentes nos “Seminários de Música Pro-Arte” inauguradas em 1998. Por meio do trabalho realizado nesse contexto estabeleceu-se como a Itiberê Orquestra Família²⁴, orquestra com o qual gravou três discos²⁵. Outros grupos se originaram como desdobramentos dessas oficinas, tais como o

²³ Os vídeos a seguir foram registrados na apresentação ao fim de oficina realizada no Sesc Vila Mariana, em São Paulo, no ano de 2015. Estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=VR0mldSSDt4>; <https://www.youtube.com/watch?v=GfiZ3XKBqUo>. Acesso em 10 de junho de 2023.

²⁴ Para mais informações, consultar o trabalho de Muller (2010), que aborda as práticas da Itiberê Orquestra Família, incluindo a metodologia de criação de “corpo presente”.

²⁵ *Pedra do Espia* (2001); *Calendário do Som* (2005); e *Contrastes* (2009).

Bamboo, Acuri, bem como musicistas que participaram da orquestra também utilizam essa metodologia em suas próprias práticas artísticas e pedagógicas, a exemplo de Carol Panesi, Carol D'Ávila e Mariana Zwarg (cada uma possui seu trabalho solo, sobretudo com discos gravados).

André afirma que, antes de experimentar essa forma de criar e ensinar música, teve contato com a Itiberê Orquestra Família em algumas oportunidades, sobretudo quando ia ao Rio de Janeiro com o Trio Curupira. Nessas ocasiões, relatou presenciar alguns ensaios da orquestra:

[...] ele começou um pouco antes [...] que eu, com a Orquestra Família. Também começou a fazer oficinas [...]. A história da Orquestra Família é um pouco parecida com a Vintena. Começou com oficinas, aí o pessoal foi gostando, foi fazendo repertório e aí formou a Orquestra Família. Eu acho que foi uns dois anos antes, mais ou menos, de eu começar a fazer em Tatuí isso aí, né? Acredito que isso me inspirou também, de ver o Itiberê fazendo e vendo isso acontecer [...]. Acho que me inspirou a, não a fazer a Vintena, mas a começar a fazer essas práticas. (MARQUES, 2023).

A metodologia foi adotada, portanto, pelo músico a partir das aulas de “Ritmos Brasileiros” no Conservatório de Tatuí, na primeira turma que, em momento posterior, migrou para oficinas particulares fixas em Sorocaba e em seguida tornou-se a Vintena Brasileira. Indagado sobre quando se sentiu apto a realizar essa abordagem, André pontuou:

Quando eu comecei, mesmo, eu nem sabia se estava muito apto. E é uma coisa que você vai melhorando, também, com a prática [...]. Mas eu comecei, na verdade, lá em Tatuí, num grupo lá que a gente começou em 2001, que era um grupo de ritmos, de estudo de ritmos brasileiros [...]. Então começou lá - na verdade, começou eu e Cleber dando essa aula, Cleber Almeida. E quando a gente começou, [...] eu nem comecei compondo assim [...]. E aí, depois, de repente, eu comecei a compor assim: "vou tentar compor aqui com vocês". E aí que [...] eu não parei mais. Começou a dar certo, né? Só que, no começo, era mais difícil, mesmo. Assim, às vezes, eu tinha que refazer [...] muitas partes, sabe? - "Ah, putz, não ficou bom, pera aí, [...] vamos testar agora assim". [...]. Aí, depois, com o tempo, vai se melhorando, você vai começando a precisar testar menos, você já começa a resolver tudo mais na cabeça, já começa [...] as coisas já tudo mais prontas, mas serve por causa da prática. (MARQUES, 2023).

Pude presenciar esse processo criativo ser realizado, também em oficina permanente na cidade de São Paulo. Atualmente esse trabalho é realizado no CEVIMU. Essas atividades artístico-pedagógicas serão discutidas com mais detalhes na seção seguinte.

4.4 JABOUR E INTERAÇÃO MUSICAL: PROTOCOLOS DE COMUNICAÇÃO

Conforme apontado anteriormente, nos ensaios no Jabour, também eram realizados treinamentos de improvisação e interação. Desses treinamentos, algumas convenções e diretrizes de atuação foram se estabelecendo. Um importante aporte para este trabalho foi encontrado na tese de doutorado de Silva (2016), voltado para a improvisação e interação em grupos da Escola Jabour. O autor propõe a noção de “protocolos de comunicação”, a qual define como:

Informações compartilhadas entre os sujeitos, provenientes do senso comum compartilhado por músicos atuantes no contexto da música popular, ou até mesmo de combinações prévias. Podem fazer parte de um protocolo de comunicação entre os sujeitos não somente as ações musicais, mas também gestos corporais (SILVA, 2016, p. 66).

Silva (2016) aponta que, “em grupos que atuam em conjunto por um longo espaço de tempo, os sujeitos interiorizam alguns protocolos de comunicação mais recorrentes, e adquirem hábitos” (SILVA, 2016, p. 17). Entendo, em conformidade com Silva (2016), que o Hermeto Pascoal & Grupo, bem como acrescento aqui, a Vintena Brasileira são grupos de atuação duradoura, nos quais havia uma característica comum de ensaios recorrentes e longos. Entendo, em conformidade com Del Pino (2018) que esses protocolos servem como base para a compreensão da atuação do conjunto e, no instante das performances, podem emergir como expectativas de atuação, interações e diálogos.

Proponho a compreensão de protocolos de comunicação neste trabalho a partir de duas dimensões. A primeira delas é a **dimensão da aquisição de uma “linguagem comum”** associada aos gêneros da cultura popular brasileira, a exemplo de maracatu, caboclinho, coco, boi, dentre outros, que integram as práticas artísticas e pedagógicas da Escola. Entendo que o conhecimento básico dos gêneros brasileiros representa uma convenção estabelecida nos grupos que fazem parte dessa vertente musical, sendo, portanto, um protocolo de comunicação. Silva (2016) aponta que os gêneros brasileiros atuam como “organizadores da imprevisibilidade”, uma vez que as recorrências das estruturas rítmicas e harmônicas de cada gênero fornecem diretrizes para a atuação no a partir desses parâmetros em contextos de improvisação.

Nas entrevistas realizadas neste trabalho a expressão “linguagem” é empregada de forma recorrente em referência a realização dos gêneros musicais, sobretudo em contexto de improvisação. Compreendo “linguagem”, aqui em conformidade com Silva (2016):

Apesar de no senso comum a improvisação musical ser frequentemente associada a ingredientes como liberdade e intuição, é difundida em algumas correntes “sócio-

musicais” a noção de que cada gênero deve ter abarcados, no discurso musical improvisado, elementos pertencentes ao seu próprio “universo”. É o que os músicos chamam de “linguagem”, geralmente no intuito de se referir à utilização de elementos mais facilmente associados a um gênero musical. (SILVA, 2016, p. 204).

Compreendo que existe um recorte quando, de maneira geral, se faz referência à “linguagem” de um determinado gênero, visto que, por exemplo, um *baião* ou um *coco* podem se apresentar de muitas formas, ou seja, há muitos tipos de *baião* e *coco*, assim como há inúmeras formas de tocá-los a depender da comunidade, local, usos e costumes em cada situação específica. Feita essa ressalva, o que se pode entender aqui por “linguagem” de um gênero, portanto, se refere a uma forma específica de se tocar baseada em informações comuns proveniente de pesquisa (formal ou informal) realizada e compartilhada com os sujeitos envolvidos, a fim de estabelecer diretrizes de atuação comuns. No entanto, optei por utilizar o termo “linguagem” utilizando aspas, em conformidade à forma como os integrantes da Vintena Brasileira se referem nas entrevistas.

Observa-se nessas entrevistas, bem como em Bergamini (2014), a ênfase dada pela Escola Jabour ao estudo para internalização das idiossincrasias dos gêneros populares brasileiros da forma mais fiel à estrutura do que pode ser compreendido como “raiz” (MARQUES, 2023), também referidas nas entrevistas como “tradicional” (MARQUES, 2023) e “regional” (LEAL, 2023; MORAES, 2023) para, em seguida, a partir desse referencial, acrescentar novos elementos. Uma vez consolidados, portanto, os gêneros populares brasileiros como território comum, a partir destes, é possível acrescentar novas camadas aos materiais.

O músico e professor Fábio Leal aponta que há, na estética da Música Universal, uma ideia de “camadas de complexidade” (LEAL, 2023). Leal afirma que essas camadas estão presentes nas composições e nos arranjos, bem como nas interações em contextos de improvisação. Essas camadas de complexidade são referidas na Escola Jabour como **inversões**. Essa terminologia, de acordo com André Marques, era utilizada desde os ensaios no Jabour. Segundo ele, havia momentos nos ensaios em que o grupo combinava apenas praticar a terceira inversão, por exemplo. Havia, portanto, um parâmetro comum de entendimento do que significava a inversão em suas camadas. André pontua que, embora houvesse essa compreensão comum, não se tratava de uma terminologia rigorosamente sistematizada por Hermeto Pascoal. Ao ser indagado se a noção de inversões por parte de Pascoal é pensada e expressada de forma sistemática, André comenta:

Então... é e não é. [...] eu acho que, às vezes, até eu tenha sistematizado um pouco mais, não sei [risos]. Mas é uma coisa que, pelo que eu convivi com ele e senti assim,

das diferenças [das inversões]... foi uma coisa que eu senti mais ou menos dessa forma que eu falo, sabe?” (MARQUES, 2023).

Em oficinas em que estive presente, observei que Itiberê também utilizava a terminologia das inversões. Entendo que, tanto Itiberê quanto André assumem um papel de traduzir os conceitos aprendidos no Jabour e, a partir da interpretação deles, aplicar nas suas práticas didáticas e artísticas. Conforme a fala transcrita acima, André reconhece que estruturou, à sua maneira, uma forma de transmitir esses conceitos. A partir da sua sistematização, André Marques apresentou os conceitos, sobretudo no âmbito institucional, a exemplo do Conservatório de Tatuí (onde lecionou por, aproximadamente, dez anos), na Faculdade Souza Lima e no Centro de Vivência da Música Universal (CEVIMU), espaço criado por Marques.

Nas entrevistas realizadas neste trabalho, há referências frequentes ao conceito de inversões por parte de André e dos demais integrantes e ex-integrantes da Vintena Brasileira. É, com efeito, um conceito com o qual os entrevistados estavam todos familiarizados. No entanto, é importante fazer a ressalva que o conceito de inversão empregado nesse contexto não corresponde à ideia de inversões de acordes abordada na teoria musical ocidental, concernente a inversão do baixo de determinado acorde. No contexto da Escola Jabour, refere-se a “inversões de sonoridade” (LEAL; MALTA, 2023), “inversão do som” (LEME, 2023). De acordo com André Marques, a ideia se refere à dimensão harmônica, mas não apenas, pois abarca outros parâmetros. O conceito se refere à uma “forma de tocar” (MARQUES, 2023) ou, como propõe Bergamini (2014), a um “modo de interpretação”. Segue explicação de André sobre as inversões:

Quando falamos inversão, normalmente a gente pensa no acorde. Mas lá no grupo o termo inversão é um outro conceito. A gente pode pensar como se fossem camadas. Por exemplo, se for pensar num baião: a primeira camada, ou, a primeira inversão é o “baião de raiz”, é o tradicional, é tocado pensando no ritmo mais certinho, como ele é, normalmente com uma harmonia mais simples, tentando improvisar pensando nas frases dentro da linguagem. Já a segunda inversão você já pensa num ritmo mais solto, já começa a mudar um pouco a harmonia: não deixando de tocar a linguagem, é dentro da linguagem do estilo, só que com outros elementos a mais (...). A terceira inversão, daí já é loucura total, é bem livre mesmo (MARQUES apud BERGAMINI, 2014).

A **primeira inversão** é, portanto, a forma de tocar que se atém a uma realização musical mais vinculada à estrutura base de cada gênero musical, com os instrumentos obedecendo aos padrões e levadas mais recorrentes da seção rítmico-harmônica. Essa forma de tocar também se aplica ao fraseado melódico, como aponta o baterista e ex-integrante da VB, Fúlvio Moraes: “[...] e tocar as frases mesmo regionais, [...] você desenvolver mesmo aquela questão da rítmica

brasileira, pensar numa alfaia, pensar numa caixa, [...] e desenvolver isso melodicamente” (MORAES, 2023).

A segunda inversão expande as possibilidades de acréscimo de elementos, possibilitando maior densidade interpretativa e interativa. Embora ainda vinculada às estruturas referenciais comuns, como enfatizou André Marques, já permite uma abordagem mais “solta” ou “aberta”, ou seja, trata-se de um modo de interpretação mais dissociado das “obrigações” rítmico-harmônicas dos gêneros. Há, portanto, mais possibilidades de criação a partir do diálogo musical entre os instrumentistas. Para além das liberdades enunciadas, também se permite mais autonomia na escolha das aberturas de acordes, bem como na utilização de tensões harmônicas e melódicas, conforme aponta André: “já começa a colocar também essas outras inversões de harmonia, né, esses acordes [...] com mais tensão [...]. Mas, ainda assim, meio que você ouve, ainda, que está dentro daquele ritmo [gênero], né?” (MARQUES, 2023).

No caso da **terceira inversão**, acrescentam-se outras camadas de complexidade nesse modo de interpretação, o que caracteriza a forma mais dissociada ou distante da estrutura “raiz” de determinado gênero musical, sendo, portanto, o modo de interpretação com mais interferência subjetiva, mais densidade interativa e mais camadas de complexidade. Conforme ressalta André, por vezes nem é possível reconhecer qual o gênero musical que está sendo tocado, visto que, nessa inversão, subverte-se a estrutura original a partir de sobreposições rítmicas, harmônicas, melódicas em função do diálogo e da interação entre os participantes, sobretudo no contexto de improvisação. Desse modo, na terceira inversão, a estrutura “original” do gênero, embora delimite o contexto em que as interações acontecem, é sentida apenas subjetivamente pelos sujeitos envolvidos. Em outras palavras, se o gênero que está sendo tocado é, por exemplo, um frevo, quando realizado na terceira inversão, ele não é necessariamente representado no discurso musical dos musicistas, embora a forma e as estruturas rítmicas e harmônicas originais estejam implícitas. Há, nas entrevistas, referências a essa forma de tocar como “loucura total” (MARQUES, 2023), “doida” e “free” (MORAES; LEME; ALMEIDA, 2023).

O emprego das inversões no contexto da improvisação tem relação intrínseca com a interação musical entre solista e “cozinha”, que, através do ‘diálogo’, em tempo real, direcionam para uma inversão ou outra, conforme proposição dos músicos nesse instante. No que se refere à interação nessa proposta musical, André aponta:

[...] Essa coisa da interação é uma das principais coisas [...] da música do Hermeto, que virou uma característica da Música Universal, né? Essa coisa de sempre estar

interagindo, respondendo sempre [...]. Totalmente, faz parte da interação. Você tem que estar escutando o outro para tocar desse jeito, senão vira uma bagunça [...]. Vira uma bagunça desorganizada, né? É uma bagunça organizada. [risos] (MARQUES, 2023).

André enfatiza, portanto, a importância da escuta, uma vez que, para que seja possível a interação a partir dos parâmetros referidos, é necessário identificar, no discurso musical improvisado, os elementos que subvertem as estruturas originais dos gêneros em questão, para, em seguida, reagir ou responder a esse discurso proposto. Nesse sentido, durante o improviso é possível que o solista, por exemplo, acrescente uma camada de complexidade ao seu discurso musical e, como consequência, a seção rítmico-harmônica, percebendo essa proposição do solista, adapte a harmonia e as estruturas rítmicas em questão para acomodar as ideias musicais propostas no solo à inversão adequada, em tempo real. O inverso também é possível. Ou seja, a partir de sugestão rítmica e/ou harmônica da “cozinha”, o solista pode aderir a determinada ideia em seu discurso musical em função do que foi proposto.

A adesão a uma ideia musical durante o diálogo entre solista e “cozinha” é referida no contexto das entrevistas como “compra”, podendo essa ideia ser rítmica, harmônica ou melódica, a partir da proposta de algum musicista no instante da improvisação. Assim, ao se aderir alguma proposição musical, através dessa perspectiva, se está “comprando” essa ideia. Para que a “compra” seja, portanto, realizada de maneira efetiva, é necessário que a ideia musical seja percebida, identificada e, conseqüentemente, que se reaja a essa ideia. A partir desse constante diálogo, portanto, nessa proposta musical é subverter estruturas harmônicas, rítmicas e melódicas originais dos gêneros musicais, sendo as inversões um parâmetro organizador e sistematizador dos instantes de interação dessa escola.

A segunda dimensão, através da qual, compreende-se os protocolos de comunicação neste trabalho, está vinculada à **ação/realização de conceitos e procedimentos técnico-musicais**. Essa dimensão envolve terminologias empregadas desde os ensaios do Hermeto Pascoal & Grupo e que também foram apontadas nas entrevistas realizadas neste trabalho com integrantes e ex-integrantes da Vintena Brasileira, bem como de pessoas vinculadas à Escola Jabour. Dentre os principais protocolos apontados nas entrevistas deste trabalho destaco: *completada e picado (picadinho)*.

Conforme explica André, “completada é quando alguém faz algum ritmo que tem alguma brecha [...], aí, em vez da gente, quando a gente está acompanhando, a gente ir junto, fazer igualzinho [ao] que o outro está fazendo, a gente completa. A gente pega essas brechas e

toca nas brechas” (MARQUES, 2023). Seguem exemplos²⁶ que foram cantados por Marques na entrevista:

Tabela 1 - Representação em sistema TUBS da “completada” 1.

Figura rítmica	•	•	•	.	.	.	•	•	•	.	.	.
“Completada”	.	.	.	.	•	.	.	.	.	.	•	.

Fonte: elaborado pelo autor

Figura 1 - Representação em partitura da "completada" 1.



Fonte: elaborado pelo autor

Tabela 2 - Representação em sistema TUBS da "completada" 2.

Figura rítmica	•	•	•	.	.	.	•	•	•	.	.	.
“Completada”	.	.	.	•	•	.	.	.	.	•	•	.

Fonte: elaborado pelo autor

Figura 2 - Representação em partitura de "completada" 2.



Fonte: elaborado pelo autor

Nos exemplos acima - representados através do sistema *Time Unit Box System (TUBS)*, bem como em partitura - é possível identificar, portanto, duas possibilidades de “completadas” para uma proposição de uma figura rítmica. Através do treinamento desse protocolo, busca-se “conseguir perceber a figura que está rolando e, como reflexo, já encaixar uma outra figura completando” (MARQUES, 2023). A ideia, portanto, de reflexo, mencionada por André, remete a uma relação instintiva com o material musical, uma vez que reflexo remete a uma reação corporal automática em resposta a um determinado estímulo.

²⁶ André compartilha explicação sobre as *completadas* e exemplifica uma possível aplicação em figura rítmica pontuada: Disponível no link: <https://youtu.be/CSZwdHTiQAg>

O *picado* (*picadinho*) é referido como uma forma de acompanhamento que envolve uma interação musical com ataques curtos (*staccato*), estando os instrumentistas em constante diálogo. Apesar da ressalva de André Marques que é possível empregar o *picado*, inclusive, em primeira inversão²⁷, esse protocolo foi enfatizado nas entrevistas como sendo mais recorrente na terceira inversão, por ser a inversão com maior densidade interativa, conforme ressalta Paulinho Leme, pianista ex-integrante da Vintena Brasileira:

O picadinho era tocar tudo muito curtinho, sabe? Isso já é da terceira inversão do som, porque [...] é mais *free*, mais solto. E é um jeito de tocar que fica tudo meio *staccato*, assim. E aí [...] tem que ter uma interação entre o grupo assim, sabe? É uma interação entre os instrumentos (LEME, 2023).

Leme enfatiza, portanto, o caráter interativo do “picadinho”. Em um contexto mais “*free*” e mais “solto”, ou seja, sem que haja a necessidade de reiteração rítmico-harmônica dos gêneros tocados, adota-se essa forma de tocar que pode remeter ao conceito da “completada”, uma vez que se busca tocar nos espaços deixados pelo outro, todavia, com ataques curtos, ou *staccato* em constante diálogo com os demais integrantes. A seguir, compartilho a explicação de André sobre a aplicação do *picado* em terceira inversão (André também se referiu como “picado doido”²⁸):

É que, às vezes, nem dá para definir que ritmo que é, né? Se a gente estava tocando um forró, um frevo ou maracatu, sei lá, na terceira inversão já não dá para saber o que que é. É tudo doideira, né. Só que todo mundo com o pulso, tentando manter o mesmo pulso, sabendo onde é que está. Tem uma harmonia, um *chorus* harmônico, [...] a gente está pensando na harmonia, mas o que está tocando é uma coisa totalmente fora. Assim, a harmonia e a forma só estão na cabeça (MARQUES, 2023).

De acordo com a explicação acima, é possível compreender que, apesar da subversão das estruturas originais dos gêneros na terceira inversão, a referência da pulsação elementar e/ou a subdivisão rítmica é mantida e sentida subjetivamente pelos músicos. Ainda que não seja tocada, há um “senso metronômico” (*metronom sense*) (WATERMAN, 1953 p. 78) implícito, atuando como “uma matriz temporal que vai guiar os acontecimentos sonoros” (GRAEFF, 2018, p. 72). No entanto, o que é tocado, conforme aponta Marques, é “totalmente fora” do convencional em relação à base dos gêneros e, conforme completa Leme, livre (*free*) e vinculado à interação, uma vez que o foco está no diálogo entre os instrumentistas.

²⁷ André compartilha exemplo de *picado* na primeira inversão. Disponível no link: <https://youtu.be/2FshNRyJx58>

²⁸ André compartilha exemplo do *picado* “doido” em terceira inversão. Disponível no link: <https://youtu.be/YYbONmJl5k>

Outros elementos interativo-musicais empregados pela Escola Jabour tais como mudança de pulso ou modulação métrica e polirritmias serão evidenciados no tópico 3.5.1, referente ao contexto das atividades pedagógicas realizadas no Conservatório Tatuí.

4.5 ATIVIDADES ARTÍSTICO-PEDAGÓGICAS

A consolidação da Vintena Brasileira como um grupo, envolveu um percurso histórico que contemplou um contexto pedagógico anterior ao estabelecimento da orquestra. Nessa seção, serão abordadas as atividades nas aulas de “Ritmos Brasileiros” do Conservatório de Tatuí e nas Oficinas de Sorocaba. Nessas atividades pedagógicas, os sujeitos envolvidos foram introduzidos a práticas e conceitos fundamentais para a compreensão de dimensões estéticas e interativas da Música Universal por meio da mediação de André Marques. As práticas envolviam procedimentos recorrentes do *modus operandi* da Escola Jabour tais como o estudo do que os envolvidos se referem como a “linguagem” dos gêneros populares brasileiros, sobretudo nordestinos, incluindo a condução rítmico-harmônica e o fraseado melódico; bem como estratégias e protocolos vinculados à interação no contexto de improvisação.

4.5.1 “Ritmos Brasileiros”: Aulas em Tatuí

Conforme apontado no Capítulo I, o percurso anterior à formação da orquestra Vintena Brasileira envolveu atividades pedagógicas em formato de oficinas fixas em Sorocaba-SP. Parte dos participantes dessas oficinas foram alunos do curso de MPB/Jazz do Conservatório de Tatuí. Nesse contexto, André Marques ministrava as aulas intituladas de “Ritmos Brasileiros”²⁹. Segue relato de André sobre as atividades realizadas em Tatuí:

[...] a gente falava sobre o ritmo primeiro - como é que toca aquele ritmo. Eu lembro que a gente levou um frevo do Hermeto e, naquela época, ninguém sabia tocar esses ritmos direito. [...]. Então a gente ensinava, começava ensinando os ritmos, né? Como tocar um frevo, como tocar um maracatu e passava essa base rítmica. (MARQUES, 2023).

O trabalho envolvia, portanto, a apresentação dos gêneros e das formas de tocá-los, conforme explica André: “Primeiro, a gente tocava mais raiz, aí depois a gente ia se soltando

²⁹ No primeiro ano as aulas eram oferecidas juntamente com Cleber Almeida (baterista). A partir do segundo ano, André assumiu as aulas sozinho, embora Cleber também tenha ministrado algumas aulas no segundo ano.

mais” (MARQUES, 2023). Desse modo, em um primeiro momento, o foco era no acompanhamento rítmico-harmônico dos gêneros brasileiros em **primeira inversão**, conforme aponta André: “primeiro a condução porque, às vezes, o pessoal nem sabia o que era. Não sabia o que era maracatu. Era assim: frevo, o pessoal achava que era marcha” (MARQUES, 2023). O professor enfatiza a ausência de material disponível para o estudo dos gêneros populares brasileiros na época:

Aqui, na época, ninguém sabia tocar [os gêneros] direito, ninguém sabia o que era maracatu direito. Não tinha. Não chegava aqui. Não tinha *YouTube* e não tinha para a gente comprar um disco. Tinha que ir pra Pernambuco. Não tinha alfaia nas lojas [...]. Hoje tem. Você vai na Teodoro, ali em São Paulo, você vai achar alfaia, acha tudo que é instrumento. Na época você não tinha nada. Então, tinha que viajar (MARQUES, 2023).

Ou seja, embora se tratasse de estudantes de conservatório que tinham, portanto, alguma bagagem teórica exigida pela instituição, pela escassez de materiais didáticos, discos e instrumentos, o estudo das rítmicas e dos gêneros populares brasileiros ainda era um hábito pouco consolidado na época, naquele contexto. Samuel Gustinelli, pianista do grupo, enfatiza que manter uma levada em **primeira inversão** não era uma prática comum na sua rotina e já se apresentava como um desafio, conforme relato:

Eu tinha muita dificuldade rítmica que eu nem percebia. Assim, eu nunca tinha tocado tanto tempo um *groove* só, assim [...], eu já errava nisso. Coisas simples, que a gente às vezes pensa que é simples, né, e quando vai ver na prática a gente não tem isso tão claro né [...] (GUSTINELLI, 2022).

Nesse sentido, rítmicas características de cada gênero eram apresentadas e, em cada uma delas, se investia um tempo significativo tocando para que os participantes assimilassem as formas básicas de condução em cada gênero. O estudo também se aplicava a outras figuras rítmicas recorrentes da música brasileira, como aponta Ana Malta, cantora da Vintena Brasileira:

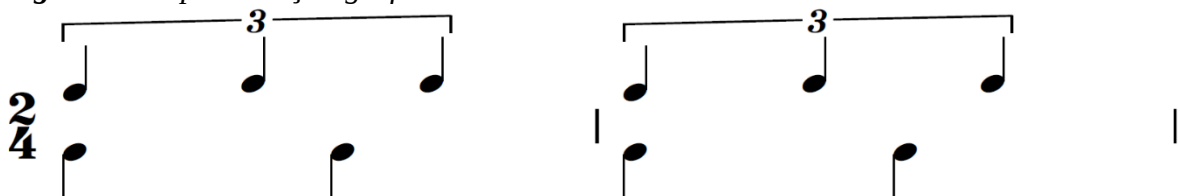
Tinha vários momentos da aula [...]: a gente ia ficar só nos ritmos, por exemplo. Então ficava todo mundo tocando em um acorde só ou em uma progressão simples e todo mundo rodava fazendo só aquele ritmo. Aí falava: "Ah, vamos fazer garfinho aqui, só garfinho aqui, no samba." Então, todo mundo ficava tocando naquele chorus e rodando só garfinho. Aí tá, beleza. “Então agora vamos fazer só tudo semicolcheia, mas [...] acentuando 2ª e 4ª” (MALTA, 2023).

Uma vez que a condução básica dos gêneros estivesse mais solidificada, o estudo dos gêneros era realizado no contexto de um repertório, conforme aponta André: “pegava esses temas que a gente levava, à princípio. [...] Depois, eu comecei a compor mesmo lá na hora, no momento” (MARQUES, 2023). O professor criava, portanto, arranjos utilizando os gêneros musicais que estavam sendo trabalhados nas aulas.

Para além da atenção dada à condução rítmico-harmônica, André ressalta: “depois, também trabalhava improvisação, as coisas da linguagem, também da linguagem melódica, né? De tentar improvisar dentro de cada estilo” (MARQUES, 2023). Ou seja, havia uma atenção de utilizar um conteúdo melódico que contemplasse, no contexto das improvisações, as rítmicas e contornos idiomáticos de cada gênero.

A partir desse alicerce solidificado, diferentes procedimentos eram experimentados, acrescentando-se novas camadas de complexidade aos gêneros, conforme ressalta André: “a gente começava a trabalhar também isso, as coisas das **inversões**, né? [...] depois também passava para outros compassos, né? Tentar adaptar: - agora vamos tocar um Baião em 5, vamos tocar um Baião em 7” (MARQUES, 2023). Além do estudo dos gêneros nas diferentes inversões e em diferentes fórmulas de compasso, outro protocolo de comunicação apontado nas entrevistas se refere a mudanças de pulso, como ressalta André: “De 2 para o 3; 3 para o 2, essas coisas que eu trabalhava muito com o Hermeto” (MARQUES, 2023). Essas mudanças de pulso mencionadas por André envolvem as figuras referidas como pontuada e tercina. Seguem abaixo as representações gráficas dessas relações:

Figura 3 - Representação gráfica do ritmo de “três contra dois”.



Fonte: elaborado pelo autor

No exemplo acima, a voz inferior representa o pulso em 2/4. A voz superior (uma quiáltera de semínima), implica uma proporção de 3:2, em relação à inferior, ou seja, o compasso está sendo dividido, simultaneamente, em duas e três partes iguais. Se admitimos como referência de pulso a divisão superior em três partes, tem-se a ilusão de aceleração do andamento, uma vez que a quiáltera (figura mais “curta” que a semínima) se torna o novo pulso em 3/4. O resultado pode ser representado abaixo:

Figura 4 - Representação gráfica do ritmo de “dois contra três”.



Fonte: elaborado pelo autor

Considerando a divisão de três partes iguais do exemplo anterior como novo pulso, a figura passa a ser representada pela semínima. A divisão de duas partes iguais, no novo contexto, passa a ser representada pela semínima pontuada. Para retornar ao pulso “original”, portanto, basta considerar a semínima pontuada como pulso.

Os treinos nas aulas em Tatuí envolviam, portanto, a permutação dessas referências de pulso. Esse procedimento também é referido nas entrevistas como “modulação métrica” (LEME, 2023; MORAES, 2023). Fúlvio Moraes exemplifica outra possível aplicação realizada naquele contexto: “Um exemplo: você está tocando uma música em 5. Aí de repente esse 5 vira 2. Isso é uma modulação métrica” (MORAES, 2023). Nesse sentido, Fúlvio se refere a um exemplo que envolve uma relação entre dois pulsos - um de cinco tempos e um de dois tempos, ambos ocupando, simultaneamente, o mesmo espaço de tempo.

André enfatizou que os protocolos de comunicação, tais como as mudanças de pulso, assim como as “completadas”, eram praticadas nos estudos voltados para improvisação e interação, mas também estavam presentes nos arranjos realizados nas aulas e, posteriormente no repertório da VB: “momentos que têm essa mudança de pulso, essas coisas [...], de *completar*, também, tem muito nos arranjos também [...]. A gente treinava para fazer no improviso, mas também tinha, [...] dentro do arranjo” (MARQUES, 2023). Também se praticava, nas aulas, a modulação métrica entre dois gêneros que apresentam fórmulas de compassos distintas, conforme enfatiza André:

E, às vezes, a gente fazia esses treinos usando os ritmos [...]. Às vezes a gente pegava os ritmos do Sul [...], que eram em três e pegava, sei lá, um outro ritmo em dois - um samba, um frevo - e fazia [...] tentando [...] modular junto com a linguagem. Além de fazer a modulação do três para o dois, também a gente usava esses ritmos e aí, quando modulava, também tentava mudar a linguagem, também (MARQUES, 2023).

No exemplo descrito acima, faz-se referência, portanto, a uma modulação ainda mais complexa, envolvendo a métrica (pulso) e o estilo dos gêneros envolvidos. As práticas também envolviam a combinação de pulsos simultâneos, conforme ressalta Paulinho Leme: “você fazer a pontuada virar um novo pulso e a tercina virar um novo pulso e você fazer uma levada dentro

desse novo pulso junto com a levada anterior, misturada” (LEME, 2023). Essa concomitância de pulsos é referenciada nas entrevistas como polirritmia, conforme exemplifica Ana Malta:

Tinha os momentos da polirritmia [...]. Ele começava ali [...]: “ah, vamos fazer aqui um samba em 2 por 4, aí depois passava para um tema. Ou não. Às vezes nem era tema, era só, por exemplo, [...] um *chorus*, ali de uma progressão harmônica. Mas vou fazer um samba em 3. Aí, um samba em 7, né? E aí você ia sentindo [...], aquela mesma linguagem do samba com as polirritmias: Então, pô, beleza, você está fazendo um samba em 7, mas daí [...] o bandolim está fazendo uma pontuada e o outro está fazendo [interrompe o raciocínio]. Você também vai vivenciando coisas de polirritmia enquanto [...] você estava cantando um tema (MALTA, 2023).

O exemplo fornecido por Ana Malta enfatiza a simultaneidade de elementos musicais inscritos nos estudos realizados nas aulas. A partir do estudo de um determinado gênero (no caso citado, um samba), novas camadas de complexidade poderiam ser adicionadas. Essa multiplicidade de eventos musicais, característica recorrente na estética da Vintena Brasileira, era exercitada através de reiterada prática nas aulas.

As atividades descritas nesta seção destacaram as dinâmicas realizadas nas aulas de “Ritmos Brasileiros” no Conservatório de Tatuí. Referindo-se retrospectivamente às aulas em Tatuí, André aponta, em entrevista, que elas serviram como “uma preparação para essa concepção, para entrar nessa concepção, que a gente fala que é a Música Universal” (MARQUES, 2023), ao passo que se buscava trabalhar as especificidades dos gêneros brasileiros, bem como se apresentava os protocolos de comunicação comuns ao sistema musical de Hermeto e às práticas da Escola Jabour. Ainda que não houvesse uma intenção, a priori, de se estabelecer um grupo a partir daquelas aulas, entendo que elas serviram como base para que os estudantes se familiarizassem com aquela concepção musical. As atividades da primeira turma se encerraram no final de 2002. Por meio da organização dos próprios participantes, sugeriu-se dar continuidade a esse trabalho de modo desvinculado da instituição, num contexto de oficinas particulares a partir de 2003.

4.5.2 Oficinas de Sorocaba

As oficinas de Sorocaba eram realizadas semanalmente, às quartas-feiras. Conforme aponta Ana Malta, as oficinas podem ser consideradas como um aprofundamento das práticas introduzidas nas aulas de Tatuí:

[...] a espinha dorsal [...] era a mesma. Era fundamentada na escola da Música Universal. Só que [...] era muito mais profundo, né, porque [...] teve época [que] a gente ensaiava das nove da manhã às oito da noite. Era [...] de uma maneira muito profunda (MALTA, 2023).

De maneira geral não havia critérios definidos para quem quisesse participar das oficinas, conforme destaca André: “era aberto [...], para quisesse entrar, tanto que, no começo, tinha mais de trinta pessoas” (MARQUES, 2023). Nesse sentido, além dos estudantes egressos do conservatório, as oficinas contaram com pessoas de distintos lugares como Sorocaba, Tatuí, Leme, Piracicaba e Campinas. A instrumentação da oficina foi sendo estabelecida, de acordo com as pessoas que se interessassem em fazer parte, como ele destaca: “[...] nunca forcei nada de querer tal formação [...] sempre deixei livre [...]. Hoje em dia, que já virou a Vintena, [a formação] está mais fixa. Mas na época que estava começando, que era oficina, ainda era bem livre, quem quiser entrar, entra. Qualquer instrumento” (MARQUES, 2023).

O professor acrescenta, contudo, que era necessário estabelecer limites de repetição de instrumentos: [...] “no começo da oficina eram três bateristas, três baixistas, três pianistas e quatro guitarras, né, aí mais que isso não dava.” (MARQUES, 2023). Nesse caso, quando havia mais de um instrumentista por instrumento, era necessário que eles revezassem a participação nas músicas e/ou tocassem outros instrumentos de percussão no contexto do arranjo. Para os instrumentos da “cozinha” (bateria, baixo, piano e percussão), André optou por escolher musicistas que já tivessem familiaridade com a concepção da Música Universal por meio das aulas de Tatuí ou de oficinas realizadas em outros momentos “porque senão, aí trava tudo mesmo, né” (MARQUES, 2023). A turma participante da oficina era, portanto, bastante heterogênea, com integrantes já experientes nos preceitos da Música Universal, bem como outros integrantes que não conheciam os fundamentos dessa concepção e que, aos poucos, foram trabalhando através dos treinamentos propostos, da observação da criação das músicas e dos arranjos, bem como da realização desses arranjos nos ensaios.

As práticas ocorridas nas aulas de “Ritmos Brasileiros” no Conservatório de Tatuí proporcionaram aos estudantes, naquela fase, uma boa familiaridade com essa concepção. O guitarrista Guilherme Fanti ressalta que naquela fase, ainda que já se trabalhasse os conceitos e fundamentos da Música Universal, conforme descrito no tópico anterior, as atividades possuíam um direcionamento mais didático em torno dos gêneros brasileiros:

[...] no Conservatório [...] era mais didático no sentido dos ritmos, assim, sabe? De treinar alguma linguagem rítmica do ritmo, alguma figura. Então, tinha mais isso de ficar tocando, sabe? “Ah, vamos ficar tocando essa ‘harmonia’, vamos ficar [...] passando essa rítmica”. Então tinha esse contexto. E como a formação era menor,

permitia mais isso, eu acho. Então... e por que, por se tratar de uma escola, né, eu acho que também tinha que ter esse contexto didático (FANTI, 2023).

Em Sorocaba, em contrapartida, André ressalta o caráter das oficinas:

“[...] eu lembro que eu já comecei a trabalhar de uma forma que seria mais estética, mais “Universal” mesmo [...] que na verdade é tudo isso misturado, né? E acho que aí, quando eu comecei essa oficina, foi mais com essa cabeça da Música Universal, de misturar mais, de fazer as coisas mais misturadas (MARQUES, 2023).

No entanto, sobretudo pela presença dos novos participantes, que não estiveram presentes às aulas naquele contexto, ainda se praticava os preceitos dessa música, conforme aponta André:

Tinha muita gente que não tinha feito as oficinas, né? Principalmente de outros instrumentos. Acho que o pessoal da base era o pessoal que já tinha [...] feito a oficina, mas o pessoal de sopros ou... depois até entrou cordas, né? Foi entrando mais gente. E aí tinha esse pessoal, assim, era mais uma coisa mais nova, né? Aí trabalhava muito em relação a essa coisa de linguagem e essa coisa de tocar junto, de se ouvir, ainda mais num grupo tão grande, porque lá em Tatuí [...] não tinha tanta gente assim. Os grupos eram, tipo, de oito, nove pessoas, no máximo dez. Era grupo grande, né, mas na oficina lá eram trinta [risos] (MARQUES, 2023).

Nesse sentido, em Sorocaba, conforme aponta André, “principalmente na parte do improviso, a gente praticava assim, essas coisas: inversões, linguagem” (MARQUES, 2023). Referindo-se ao aspecto interativo, o professor enfatiza o treinamento dos protocolos de comunicação, a exemplo das “completadas”: “uma das coisas que a gente mais fazia, acho que era isso [risos] [...]. Ficar praticando essas coisas de completar. A gente fazia bastante” (MARQUES, 2023). Paulo Almeida, baterista ex-integrante da VB, compreende que, de maneira geral, nas oficinas, “ele [André] te preparava pra situações que iriam acontecer durante o som. [...] então, o que eu senti dessa experiência, assim, é que ele fez essa estrutura de uma forma muito boa, e a gente ficava vidrado nisso, na época” (ALMEIDA, 2023), ou seja, conforme compreende Almeida, os estudos atuavam como um treinamento preparatório que antecipava situações que aconteceriam nas músicas criadas. Tais situações abarcavam as inversões, mudanças de pulso, polirritmias, completadas e picados descritos anteriormente.

A partir desses estudos, de acordo com Ana, André criava e/ou arranjava partes - melodias, contracantos, ritmos, acordes - para cada instrumentista que, gradativamente, constituíam uma composição musical. Ana Malta explica como a dinâmica acontecia:

[...] os arranjos, eles iam nascendo dos estudos. As ideias. Então ele estava lá, passando uma coisa, aí sentava ali no piano e: “faz isso, Ana, faz isso, Jota, faz

isso...”. Então, ele ia já passando uma coisa de arranjo também, né? Mas eu acho que ainda não tinha esse, no comecinho, não era ainda o intuito [...] de ser um grupo, de gravar e tudo (MALTA, 2023).

Nessa fase, a principal forma de criação e arranjo era através da abordagem que André se refere como “compor na hora”. Embora tenha começado a utilizar essa abordagem ainda nas aulas de Tatuí, foi nas oficinas em Sorocaba que o processo ganhou centralidade. O professor relatou como costumava conduzir o processo: “[...] eu fazia mais no piano mesmo e ia passando para cada um. Tentava não falar as notas, né. Uma coisa que eu faço até hoje é tentar só tocar e fazer a pessoa escutar e tentar tirar no instrumento (MARQUES, 2023).

Cada integrante deveria aprender sua parte e, caso preferisse, registrar através da escrita. Assim, a escrita musical era utilizada como uma ferramenta auxiliar para fins de registro para a posteridade, ou como sugere Souza (2020), uma tecnologia da área da música. Desse modo, “a escrita passa a ser o registro daquela música que já está sendo tocada” (SOUZA, 2020, p. 260). Embora se utilize do registro de partituras como recurso, este não era o princípio orientador do processo criativo.

O professor ressalta que, com a prática de criar e arranjar dessa maneira, também aprimorou as suas próprias competências e habilidades criativas, ampliando a sua capacidade de compor, inclusive, sem instrumento: “isso é uma coisa que a gente vai evoluindo também, né. No começo eu fazia mais no piano. Hoje em dia, acho que eu consigo até fazer boa parte sem, sem precisar do piano, mas naquela época, não” (MARQUES, 2023). Por meio do processo de criação e transmissão musical, André afirmou que, gradualmente, se familiarizava com as aptidões e limites de cada integrante. Desse modo, os trechos compostos para cada participante eram pensados de forma que a realização deles fosse possível, mas que, de alguma maneira, apresentassem desafios a serem superados, conforme aponta a seguir:

[...] acho uma coisa que a gente aprende, também, é trabalhar com músicos de diferentes níveis, e a gente vai colocando nos arranjos. Essa coisa, também, que é legal de fazer os arranjos na hora [...]. Você vai conhecendo cada um e vai colocando de acordo com o limite de cada um, tentando forçar um pouco, né, mas nada que seja impossível [...]. Às vezes, num arranjo, eu poderia até pensar de um jeito diferente, mas eu pensava para a turma [...]. Isso é uma coisa legal também, uma aprendizagem bem grande para mim, de fazer o arranjo de acordo com o pessoal que está ali, sabendo tentar exigir, puxar aqui, para que cada um evolua ali, mas sem ser uma coisa que vire impossível. (MARQUES, 2023)

O processo envolvia, portanto, para além da orientação artística da feitura da música, uma proposta de desenvolvimento individual de cada participante. Desse modo, cada sujeito poderia participar das músicas criadas no limite das suas possibilidades e experienciar tocar

com pessoas em distintos estágios de proficiência musical. Ao compor e arranjar dessa forma “personalizada”, portanto, a música desenvolvida nesse contexto pode ser compreendida como uma soma das pessoas envolvidas, ou seja, se fossem outras pessoas, seria outra música. Ainda que o processo de criação e arranjo estivesse centralizado na figura de André Marques, a partilha horizontal de conhecimentos, bem como a criação, são frutos da interação com o coletivo, contemplando aptidões musicais e perfis distintos.

A abordagem de compor na hora é apontada por Paulinho Leme como:

[...] é um jeito [...] multidisciplinar. Você está ensinando improvisação, linguagem, arranjo, composição, [...] orquestração, [...] instrumentação. É uma imersão mesmo, né? Você fica ali ao vivo e a cores, vendo o negócio acontecer (LEME, 2023).

[...] sempre com essa proposta que vem do Hermeto Pascoal, né? Dessa música de imersão [...], em vez de ficar em casa tentando, numa grade, orquestrar alguma coisa... então, o fato de você fazer isso ao vivo e a cores é uma oficina educativa. Você acaba ensinando as pessoas a arranjar, [...] a compor, [...] pela prática mesmo, né? (LEME, 2023).

Ou seja, de acordo com Paulinho Leme, estar imerso nessa “oficina viva”, como se refere, facilitava/viabilizava o aprendizado de diversos aspectos relacionados à música de uma maneira prática. Essa perspectiva é corroborada por Ana Malta:

Você aprender assim, com o seu instrumento, na sua vivência musical, na sua experiência [...], a soar, a timbrar, a afinar, a ouvir essa massa sonora toda [...]. Para mim, o que todo mundo ganhou ali com a Vintena é isso. Saber ouvir o que está rolando, não saber só a sua parte, mas saber, com a sua parte [...], se colocar naquela massa sonora toda, com o ouvido aberto, com essa percepção ali, a milhão, né? Tipo, você está com a percepção super aguçada em todos os sentidos [...] enquanto está lá na guerra da técnica de você com você mesmo, de fazer seus corre ali, de afinar, de ‘coisar’ o violino, de entender, sabe? Então, enquanto você está desenvolvendo suas habilidades técnicas ou seu caminho técnico, você está ouvindo e percebendo coisas rítmicas, melódicas e harmônicas de uma massa sonora [...] cheia de elementos e tal (MALTA, 2023).

Gui Silveiras, guitarrista da Vintena Brasileira, exemplifica como André conduz a criação e os arranjos:

É, então, às vezes ele fechava um naipe, aí focava naquele naipe. Depois, já punha a base. Às vezes, vinha um *groove* de baixo com bateria, por exemplo, né? Fazia um *ostinato*, por exemplo, em cinco. E aí vinha uma outra camada fazendo, sei lá, um naipe de sopros, fazendo uns ataques também, com acentuações de contraponto rítmico ali, né? Depois, vinham as guitarras em naipe preenchendo... então, por exemplo no naipe das guitarras a gente trabalhava em blocos e também trabalhava em linhas, né? Que é muito legal de ver essa forma de construção. E ele fazia isso também eu acho que nos outros naites, também. Nos sopros ele trabalhava trabalhava

em naipe bloqueado e trabalhava em linhas, em construção de contraponto e tudo mais. (SILVEIRAS, 2021).

O músico ressalta, nesse sentido, a ideia de camadas desde a criação. A partir dessas camadas, criadas e arranjadas “instantaneamente”, a música é construída diante dos participantes que participam do processo trecho a trecho. Através dessa forma processual de criar e arranjar, a música é repetida inúmeras vezes até a conclusão da composição. A cada vez que os novos excertos criados são tocados, os integrantes ouvem a si e aos demais em contexto. Referindo-se às composições, Paulinho Leme comenta:

E o tema, né, no começo eu achava assim: "ah, deve ser algum tema mais simples para poder ter um espaço para improvisar, né." Mas, às vezes, [...] escrevia uma peça. [...]. Quer dizer, não era um tema, era uma peça com vários movimentos, com várias sessões. [...] E aí mais para a frente ele fazia, às vezes, músicas que passava por vários estilos, até, né, então quer dizer, [...] é tipo um suíte, né (LEME, 2023).

A fala de Paulinho Leme, transcrita acima, evidencia uma espécie de surpresa acerca da complexidade das composições, estranhamento que também compartilhei nas primeiras vezes em que experienciei o processo sendo realizado. No ano de 2015, por exemplo, tive a oportunidade de participar de uma oficina oferecida por André Marques no 1º Seminário de Improvisação Musical Brasileiras, realizado em Florianópolis. Nessa ocasião, a turma contava com vinte participantes, de distintos *backgrounds* e competências musicais, muito dos quais André Marques conheceu naquele contexto. No período de uma semana, foi composta uma longa suíte que passava por diferentes gêneros brasileiros³⁰, envolvendo, sobretudo, seções designadas para improvisação.

Conforme o trabalho na oficina era desenvolvido, resultando em um repertório significativo, André relatou que havia o questionamento por parte de pessoas que frequentavam os ensaios do porquê que o grupo não começava a realizar apresentações públicas. Em entrevista, André Marques revelou que, à princípio, relutou em consolidar um grupo a partir das oficinas:

A Vintena, na verdade, eu nem queria que acontecesse [risos], justamente porque já tinha a Orquestra Família, né, que era dessa forma. [...] Apesar de a gente, assim, ser diferente, né, a gente veio da mesma escola, então tem a mesma concepção e... seria duas orquestras que tem essa formação maluca, né? [...]. Então eu não queria. Fui meio resistente para Vintena acontecer mesmo (MARQUES, 2023).

³⁰ É possível ver imagens da apresentação, bem como ouvir trechos da música criada no link <https://youtu.be/lOmdjnF1r74>. Acesso em 05 de junho de 2023.

De acordo com Paulinho Leme, portanto, “a Vintena acabou sendo uma consequência do tanto de repertório que tinha” (LEME, 2023). Leme ainda enfatizou que, antes de se estabelecer com o nome Vintena Brasileira, o grupo se apresentou com o nome de André Marques e Vintena Brasileira. Essa apresentação aconteceu em 5 de maio de 2005 em Mogi das Cruzes/SP. Em conversa por *Whatsapp* André mencionou que não entende que haja um marco fundacional específico da consolidação da orquestra para além das atividades pedagógicas. Desse modo, considera as oficinas como o início das atividades do grupo, portanto, em 2003.

4.6 VINTENA BRASILEIRA

Os aspectos apontados nas seções anteriores, tais como a relação de André Marques com a música de Hermeto Pascoal, o foco na intuição e na criatividade, as práticas vivenciadas no Jabour, bem como as etapas pedagógicas em Tatuí e Sorocaba são fundamentais para a compreensão de dimensões estéticas e culturais da Vintena Brasileira, uma vez que, a partir dessas relações, estabeleceu-se uma forma específica de pensar e vivenciar a música, envolvendo padrões de comportamento que acabaram configurando, também, aspectos culturais e estruturais dessa música. Esta seção situa os espaços, contextos, ensaios, gravações e demais percursos da Vintena Brasileira que alicerçam a performance do grupo.

4.6.1 Espaços, contextos e ensaios

A Vintena Brasileira continuou a se reunir em Sorocaba todas as quartas-feiras para ensaiar, como enfatiza André, contudo a duração dos ensaios se alterou no transcorrer do percurso da orquestra: “variou um pouco, né? Sempre foi de quarta-feira. Quarta-feira era o dia sagrado da Vintena, mas aí mudou. Acho que no começo, por um tempo, era o dia inteiro, era manhã e tarde” (MARQUES, 2023). Foram mencionados períodos das nove da manhã às cinco da tarde (LEME, 2023), nove da manhã às quatro da tarde (MARQUES, 2023) com intervalo para o almoço; de uma às cinco da tarde (SILVEIRAS, 2021). Também foram apontadas ocasiões em que os ensaios eram divididos em ensaios da “cozinha” para treinar acompanhamento e interação pela manhã, enquanto à tarde, o grupo completo comparecia para praticar os arranjos.

No que diz respeito aos espaços nos quais os ensaios eram realizados, Fúlvio aponta: “lugares de ensaio também, a gente sempre teve muito problema, [...] a gente parecia nômade. [...] a gente ia ‘cavucando’ um lugar e alguém tem um conhecimento com político ou outro arranjava um espacinho para a gente” (MORAES, 2023). Além das dificuldades para encontrar espaços para a realização das atividades, alguns integrantes (MALTA, 2023; FANTI, 2023) relataram que alguns dos lugares cedidos para o ensaio apresentavam condições pouco adequadas, com estrutura precária para acomodar a orquestra.

A formação da Vintena Brasileira se modificou algumas vezes no decorrer dos vinte anos de existência do grupo. Houve adaptações nos naipes, instrumentistas entraram, outros saíram. De acordo com postagem no *Instagram* oficial do grupo (@vintenabrasileira), é possível compreender as distintas fases através dos marcos das gravações dos discos. Os quatro discos gravados contam com formações diferentes. Atualmente a formação³¹ da orquestra dispõe da seguinte configuração:

Tabela 3 - Lista de integrantes da atual formação da orquestra.

Categoria	Integrante	Instrumento
Base/”cozinha”	João Casimiro	Bateria
	Jackson Silva	Contrabaixo
	André Grella e Samuel Dexter ³²	Piano
	Pedro Vercelino	Percussão
Naípe de sopros	Raphael Sampaio	Trompete
	Marcelo Pereira	Sax barítono, soprano e flauta
	Dô de Carvalho	Sax alto e flauta

³¹ As informações que constam na tabela estão baseadas no *site* oficial do grupo que apresenta um quadro de funções principais dentro da orquestra. No entanto, algumas pessoas, em determinadas situações de apresentações podem cantar e/ou tocar outros instrumentos além dos atribuídos a elas nessa lista.

³² Os integrantes André Grella e Samuel Dexter revezam entre piano e sanfona, estando representados na Base/”cozinha” e no naipe “exótico”

	Jota P	Sax tenor e flauta
	Marina Beraldo Bastos	Flautas e flautim
Naípe de cordas	Renato Pereira	Violino
	Wanessa Dourado	Violino
	Carla Raíza	Viola
	Thiago Faria	Violoncelo
Naípe de guitarras	Daniel Barden	Guitarra
	Digo Ferreira	Guitarra
	Gui Silveiras	Guitarra
	Luís Benedetti	Guitarra
Naípe “exótico”	Luiz Anthony	Bandolim e violão
	André Grella e Samuel Dexter	Sanfona
	Ana Malta	Voz
Direção musical, condução e arranjos	André Marques	

Fonte: elaborado pelo autor

Referindo-se à instrumentação de orquestras de âmbito erudito, Paulinho Leme aponta:

[...] uma Orquestra Sinfônica já está inteira equilibrada - a quantia de violinos que você tem, quantidade de violoncelos e de madeiras e metais. Quer dizer, já está tudo... foi ao longo da história, né, 500 anos de história de orquestra sendo construídas aos poucos as formações, até chegar numa formação orquestral atual [...] tudo acústico (LEME, 2023).

No contexto específico da instrumentação da Vintena, Ana Malta pontua que “realmente é uma formação que [...] tem tudo ali para não soar [risos]: vê: cordas, guitarra, [...] instrumentos harmônicos, elétricos e acústicos. [...] Então são coisas que, bicho, se você ouve

aquilo, vai: ‘Meu, não vai dar certo’” (MALTA, 2023). Como os instrumentos elétricos, em função de sua amplificação, possuem maior escopo de projeção sonora, frequentemente, havia momentos em que se sobrepunham aos demais instrumentos: “Então agora imagina isso no começo, né? [...] tinha muito problema, então, nesse sentido, por exemplo com afinação. [...] esses instrumentos que eram acústicos e que não se ouviam a afinação no meio dessa massa sonora” (MALTA, 2023).

Em decorrência desses desafios de escuta e equilíbrio sonoro em uma orquestra com instrumentação tão heterogênea, surge uma série de obstáculos, dentre os quais a afinação dos naipes. Ana Malta enfatiza esse aspecto: “você está fazendo aqui no violino uma segunda menor com trompete, você acha que você vai afinar e as guitarras tão lá: Ahhhh! [imita um som intenso das guitarras]. Num afina! A voz também, a voz é a mesma coisa. Nem sei como fazia as coisas lá, bicho” (MALTA, 2023). Conforme André aponta, além do aspecto acústico, o próprio material musical também impunha desafios: “Eu sempre gostei de usar essas aberturas com mais choque, né, mais tensão. E aí, às vezes, era difícil de afinar assim tanto sopros [...] como cordas [...] Tinha ensaio que a gente ficava um bom tempo trabalhando afinação” (MARQUES, 2023).

Do ponto de vista técnico-musical, indagado sobre os principais desafios envolvidos no repertório, Fúlvio ressalta:

Tudo [risos]. [...] porque os arranjos do André sempre foram muito cabeçudos, né? Muitos arranjos bem complexos, então sempre tinha novidades, troca de pulso.... Tinha músicas, assim, que a gente chamava de “Palácio das Convenções”, muitas convenções. O André é um músico que vem dessa escola Hermeto, que vem dessa escola rítmica. Então, assim, os arranjos são, além de serem ricos harmonicamente, melodicamente, são ricos ritmicamente também. [...] Então tinha muita troca de ritmo, tinha muita questão de sobreposição, né, de sobreposição rítmica (MORAES, 2023).

Trata-se, portanto, de um repertório com a presença de muitos elementos concomitantes, sobretudo considerando-se as sobreposições de camadas de complexidade mencionadas anteriormente. Nesse sentido, para “limpar” os arranjos nos ensaios era necessário um trabalho repetitivo e contínuo de tocar e ouvir-se em contexto, sobretudo pelo fato que as músicas eram construídas e desenvolvidas sem o suporte de partituras. Sobre os trabalhos realizados, Paulinho Leme destaca:

[...] esses trechos difíceis, né, trabalhosos assim, a gente ficava repetindo bastante. E o fato também de encontrar, eu acho que, a dinâmica do grupo, andamento adequado, [...] passar também, sabe, *chorus* de improvisação com umas harmonias totalmente

inesperadas, então, quer dizer, tinha sim uma necessidade de ensaiar. Preparar o repertório era difícil por isso, né, porque era sempre muito trabalhoso (LEME, 2023).

Desse modo, a dinâmica dos ensaios de acordo com André envolvia “composição, treinar os arranjos e esses treinos também de que a gente fazia” (MARQUES, 2023), referindo-se aos estudos que eram realizados desde a etapa pedagógica anterior. De maneira geral, devido à forma de criação e arranjo desenvolvida na orquestra, que requer um trabalho processual para se concretizar, se fazia necessário que os ensaios fossem regulares e longos. Ademais, é necessário manter ensaiar os arranjos já concluídos, ao passo que são composições que também demandam um estudo contínuo, em função da exigência técnica envolvida.

Nos períodos em que o repertório não era registrado em partitura, cada integrante era responsável por sua parte, havendo alguns que optavam por tocar “de cor”, como ressaltou Paulinho Leme: “a ideia, no começo, era todo mundo tocar meio que de cor os arranjos, né, mas aí quando o repertório começa a crescer, acaba sendo quase que impossível” (LEME, 2023).

O processo de mudança relatado no primeiro capítulo, no qual os ensaios recorrentes e, consequentemente, a forma de “compor na hora” deixaram de acontecer, teve forte impacto na percepção dos sujeitos envolvidos - tanto ao nível musical quanto das relações sociointerativas, em coletivo. Afinal, a percepção pressupõe presença (Zumthor, 2007). Os relatos a seguir ilustram bem essa questão: “[...] é diferente, cara, de você viver uma coisa, você viver toda a construção, né, dos arranjos, ensaiar de forma assídua, né” (MORAES, 2023); “[...] não tem uma ligação profunda com arranjo, né? É, não tem. Não dá para dizer que tipo você tem. Você tem depois. Aí você ouve, grava o disco: ‘Olha, a batera faz ali uma coisa, que legal, né?’ Mas eu não fiz parte disso, assim, desde o começo. Então, claro que isso tem algum efeito” (MALTA, 2023).

No entanto, a forma vigente de atuação da orquestra é viável, conforme enfatiza André, uma vez que boa parte dos integrantes já possui familiaridade com os conceitos e preceitos da Música Universal. Logo, entendo que a impossibilidade dos encontros recorrentes não compromete o *modus operandi* da orquestra, pois os saberes adquiridos e compartilhados seguem inscritos nos corpos de seus integrantes:

Olha, a diferença é que todo mundo ali, ou quase todo mundo, já estava formado, pode-se dizer que já estava formado nessa concepção. Então, isso aí facilita [...]. Isso aí já, tipo, pessoal já está acostumado com a concepção, a tocar desse jeito, a improvisar com essa linguagem, já escuta o todo, [...] já está acostumado a escutar o todo. Então, acho que isso aí faz toda a diferença. Se eu fosse pegar um pessoal novo, assim, que nunca tivesse tocado, acho que não ia funcionar. (MARQUES, 2023)

A diferença tem, [...] de que o pessoal já tem essa concepção formada, eu acho que não é uma coisa que dá para sentir tanto como se fosse, sei lá, uns anos atrás, né, quando realmente a gente precisava estar ensaiando sempre [...] ainda estava adquirindo essa concepção, né? Aí, acho que agora já está mais concreto, já está mais firme, né? [...] claro que diferença tem, se a gente vai ensaiando toda semana (MARQUES, 2023)

Minha participação no grupo se deu nesse contexto atual. Fui contactado por André Marques em 2017 para participar da gravação do disco *[R]existir* e realizar apresentações que antecederam a gravação do disco, bem como após seu lançamento.

4.6.2 Apresentações

Por ser um grupo numeroso há restrições com relação a lugares para se tocar, uma vez que é necessário que haja uma estrutura mínima para comportar os musicistas, instrumentos, cadeiras, estantes, bem como energia para ligar amplificadores, estrutura de som com microfones para os instrumentos acústicos e caixas de retornos. Todos esses fatores acabam sendo obstáculos para que a orquestra se apresente com mais frequência, conforme enfatiza André: “isso aí também é uma prova de que a gente ama a Vintena mesmo. Porque é muito difícil para a gente se apresentar, é muito difícil conseguir lugar para tocar e para viajar, para conseguir despesa de viagem” (MARQUES, 2023). Nesse sentido, por não dispor de patrocínio institucional, a orquestra recorre a projetos e editais, como ressalta André: “Tem umas fases que a gente acaba conseguindo encaixar umas coisas ou, [...] a gente já conseguiu uns projetos também de editais, né. E aí a gente consegue tocar mais, mas normalmente é difícil, assim, de conseguir (MARQUES, 2023).

Para que fosse possível se apresentar em determinadas situações, ainda que houvesse cachê, se fazia necessário que os integrantes pagassem do próprio bolso, em decorrência da quantidade de pessoas envolvidas, conforme aponta Fúlvio:

Mesmo que o cachê fosse...a verba fosse alta, [pelo fato de haver muitos integrantes] acaba ficando um cachê menor para cada um, né? Mas, assim, muitas vezes, cara, a gente chegar a pagar para tocar. Mas muitas e muitas vezes. Gastar com alimentação... às vezes a ajuda de custo não sanava, assim, o que a galera gastava realmente, né? (MORAES, 2023).

No entanto, a Vintena Brasileira se apresentou em diferentes lugares e contextos no decorrer dos anos. Com ou sem estrutura. Bares, casas de *shows*, escolas, teatros e festivais.

“A gente já tocou em vários lugares bem pequenos assim, mas que a gente dava um jeito, a gente sempre deu um jeito, a gente nunca deixou de tocar por causa disso, sempre dava um jeitinho, mas já tocamos em bastante lugar apertado já” (MARQUES, 2023).

As passagens de som, sobretudo na fase inicial da orquestra, estendiam-se por um longo período, conforme apontam Guilherme Fanti e André: “sempre foi muito demorada, né? Mas foi melhorando assim, tipo, galera foi ficando um pouquinho mais ágil, mas quando [eu] tocava na época, meio que já sabia o que seria bom ouvir, importante ouvir” (FANTI, 2023); “a gente chegou a ficar seis horas, já, passando som. As primeiras passagens de som que a gente fez foram terríveis, era tipo esse tempo aí, e depois a gente foi evoluindo” (MARQUES, 2023). André também enfatiza situações nas quais não havia tempo suficiente para a passagem de som: “[n]as vezes que a gente tem condições melhores, a gente está em algum espaço que é o festival que tem horário, ou SESC... tudo tem que ser rápido. Aí a gente também acaba não passando o som do jeito que devia, sempre acaba sendo na pressa, né” (MARQUES, 2023).

Em função dos desafios mencionados acima, em algumas situações, era necessário adaptar a forma de atuação do grupo, conforme indica Fúlvio:

Às vezes a gente ia tocar em lugares que não tinha uma estrutura boa de som, né? Então às vezes a gente tem que, por exemplo: a gente que era a base, assim, [tinha que] fazer uma base [...] mais cama mesmo, porque não ouvia muito, né? Os solistas, por exemplo, a guitarra, cada um com seu *amp*, estava longe ali da base e não tinha um *side*, né? (MORAES, 2023).

Conforme relatou o ex-integrante do grupo, a dificuldade de escuta por vezes trazia implicações, sobretudo referentes ao aspecto de interação do grupo, uma vez que, por não conseguir ouvir de maneira suficiente os solistas, a “base” assumia um comportamento menos dialógico, oferecendo uma condução a qual Fúlvio se refere como “cama”, ou seja, um suporte mais voltado ao acompanhamento e menos interativo.

Como a orquestra se apresentou em distintos contextos, os momentos que antecedem as apresentações públicas eram distintos, a depender dos espaços onde os concertos eram realizados. Por vezes havia um camarim em que o grupo pode se reunir e se concentrar; por vezes, por falta de estrutura, os integrantes elegiam outros lugares para permanecerem antes das apresentações. Contudo, Ana e Fúlvio enfatizaram uma espécie de ritual realizado por toda a orquestra que antecede os concertos:

Bom, tem uma coisa que sempre teve: o grito. O grito sempre tem antes da gente entrar para o palco. A gente se reúne, em roda, assim, todo mundo se abraça: “vamos

lá pessoal, bom show. [...] um, dois, três: ah! [grito]”. Vinte pessoas gritando ali. Eu acho que quem ouve lá, o público que está lá esperando nem entende nada. Então o grito é um ritual, tem que ter o grito sempre antes dos shows (MALTA, 2023).

Todo mundo fazia uma roda e gritava que nem um louco. Isso acontecia antes [risos], para extravasar as energias [...] dava um grito antes de entrar no palco (MORAES, 2023).

A dimensão energética apontada acima por Fúlvio foi, com efeito, um aspecto mencionado com frequência nas entrevistas realizadas durante este trabalho conforme é possível perceber nos relatos abaixo:

Cara... eu tenho muita saudade do que eu sentia [risos], né? Nossa, era muito emocionante.... Era sempre muito emocionante, era um negócio... fico imaginando um jogador de futebol disputando a final de copa, para mim era isso. A energia é muito forte, muito forte, muito forte. E por isso que era comum ver todo mundo chorar, ver todo mundo extravasar, pular, gritar, sei lá, fazer alguma coisa doida, porque [risos] [...] um acabava de solar, o outro ia lá, vibrava [imita o som da vibração] [...]. Então é bacana isso, cara, é uma coisa que eu sinto muita falta, muita falta mesmo, muita falta (LEME, 2023).

[...] você ouvir aquele som chegando assim, todo mundo tocando com “dez”, assim, com energia, porque... tocando assim, ‘como se fosse morrer amanhã’, sabe? Eu costumo falar assim: ‘toque hoje como se amanhã você fosse morrer, como se fosse seu último dia’. Então, é essa energia na hora de tocar que compensava todo esse esforço, compensava tudo (GUSTINELLI, 2023).

A despeito das adversidades apontadas para a realização das apresentações, prevalece nos relatos uma tônica que evidencia a dimensão festiva desses atos: **“era como se fosse uma festa** mesmo assim, sabe? **Uma confraternização** assim [...] de tanto tempo, assim, de empenho, sabe? [...] eu via dessa forma. [...] é energia assim, sabe? Está todo mundo junto e tal. Pô, era muito massa assim, bicho” (ALMEIDA, 2023); “pela dificuldade, também, de ensaiar e fazer na raça, sofrer para fazer aquele som, né [...] ganha um **significado especial**, né?” (LEME, 2023).

Tais depoimentos reiteram também a seguinte noção de festa defendida pelo historiador Luiz Antônio Simas³³: “a festa nunca foi no Brasil, de forma nenhuma, um componente dissociado à luta [...]; festa e luta são irmãs”, de modo que as apresentações da VB representavam a culminância da trajetória de luta percorrida ou a própria luta, considerando o cenário comumente desfavorável ou precário, estruturalmente, para tais realizações. Por

³³ SIMAS, Luiz Antônio. “Luiz Antônio Simas sobre o carnaval do Brasil: 'A luta e a festa são irmãs'” [Entrevista concedida a Rodrigo Chagas] *Brasil de Fato*. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2023/02/21/luiz-antonio-simas-sobre-o-carnaval-do-brasil-a-luta-e-a-festa-sao-irmas>. Acesso em 24 de junho de 2023.

exemplo, a primeira vez que tive a oportunidade de experienciar a orquestra em performance, na condição de espectador foi em um bar, no ano de 2012. A apresentação fazia parte de um evento chamado "Festival Paralelo". Realizado na cidade de Tatuí-SP o festival recebeu esse nome por acontecer concomitante ao Painele Instrumental do Conservatório de Tatuí³⁴, no qual a programação se desenvolvia durante o dia com workshops e clínicas e, no começo da noite, com os concertos dos professores convidados e envolvidos no festival. No referido ano, após as apresentações oficiais realizadas no teatro do Conservatório, o Festival Paralelo acontecia no bar e restaurante da Tânia, localizado na rua lateral da instituição. No dia da apresentação da Vintena, o local, que não tinha como finalidade, a priori, a realização de concertos, acomodou a orquestra na parte central daquele espaço. Os musicistas se acomodavam no centro do bar enquanto o entorno restante foi aproveitado pelo público, que se posicionou de pé em volta do grupo, a ponto de ser difícil diferenciar, a certa distância, quem era do grupo e quem era público. Devido às limitações espaciais, as pessoas presentes ficaram bastante próximas umas às outras e também próximas à orquestra. O repertório da noite contou com arranjos de músicas de Milton Nascimento que, posteriormente, foram gravadas em estúdio e lançadas no disco *Bituca* no ano de 2013.

Para além do impacto de presenciar uma orquestra tão de perto, bem como do meu encantamento com a dimensão estética da apresentação nessa noite, traduzida nos arranjos realizados pelo grupo, a atmosfera informal dessa apresentação chamou a atenção pela forma com que os músicos interagem, pela informalidade das vestimentas e pela interação dos instrumentistas envolvidos. Observava que, a despeito da complexidade do material musical envolvido, os musicistas tocavam de forma fluida, descontraída. Ao fim das improvisações contidas nas músicas os musicistas interagem, com gestos e estímulos, por vezes vocalizados. A plateia, que nesse contexto contava com muitos amigos e estudantes do conservatório, vibrava ao final de cada música tocada e de cada improviso dos solistas. O ambiente estabelecido remetia a um gol em uma partida de futebol. Sentia-me vivenciando uma experiência peculiar que não se confundia com a noção que eu tinha de uma orquestra, sobretudo as de âmbito erudito, envolvendo as especificidades de trajés, gestos e protocolos que eu entendia como canônicos desse contexto.

Nesse mesmo espaço, estive, cinco anos depois, participando de apresentação da orquestra como integrante do naipe de guitarras e tocando o repertório do disco *[R]existir*,

³⁴ Conservatório Dramático e Musical Dr. Carlos de Campos. Site disponível em: conservatoriodetatui.org.br. Acesso em 11 de junho de 2023.

gravado em dezembro de 2017. Considero pertinente verbalizar aqui a minha experiência de percepção - ora como espectador e ora como músico - em interação com a orquestra, porque me fez refletir sobre a questão da recepção apontada por Zumthor (2007) como algo que diz respeito a uma noção mais alargada de performance - e aqui me refiro tanto a quem realiza a performance quanto quem assiste - em ambos os casos, é possível identificar uma “percepção sensorial” que se traduz em um “engajamento de corpo” (ZUMTHOR, 2007, p.18) de todas aquelas pessoas que se dispuseram a ocupar deliberadamente um mesmo tempo e espaço.

4.6.3 Gravações

As gravações podem ser consideradas como produtos do processo histórico da Vintena Brasileira. Os quatro discos, produzidos de forma independente, foram viabilizados através de financiamento, ora por editais (*De Baque às Avestas*, *Labirinto* e *[R]existir*), ora por financiamento coletivo (*Bituca*). Os repertórios foram todos compostos e/ou arranjos por André Marques.

O primeiro disco da Vintena Brasileira - *De Baque às Avestas* - foi gravado em Sorocaba em um estúdio pequeno, no qual não era possível gravar a orquestra completa simultaneamente. Desse modo os instrumentos foram gravados de forma individual ou, quando possível, por naipes. Em decorrência desse fato, o processo entre gravação e lançamento se estendeu por um ano e meio. André comentou sobre o processo de gravação:

[...] primeiro a base e depois gravava o resto. E foi um parto. Não, foi pior, foi um parto de elefante. A gente demorou simplesmente um ano e meio para gravar e mixar. E mixar também foi um parto, porque gravar tudo separado depois ficava... tinha umas músicas que ficava uma zona. Então foi a pior experiência possível. [...] o resultado final até que ficou legal, mas deu trabalho (MARQUES, 2023).

Nessa forma de gravação, uma vez que os instrumentos são gravados isoladamente, a interação em tempo real fica impossibilitada. Desse modo, André explica o processo para simular a interação dos instrumentistas nos instantes dos solos:

É uma coisa que o Hermeto fazia, né, que eu meio que aprendi com ele [...]. Alguém sola como guia. E aí você tem que interagir com esse solista. [...] na Vintena [...] eu que solava. Eu pegava a escaleta e solava para eles acompanharem. Então tinha interação comigo [...]. [N]o Hermeto [Pascoal & Grupo] tinha interação com quem tivesse solando - ou era o Vinicius [Dorin] ou era o próprio Hermeto que solava a guia. E aí depois, o solista tinha que interagir com a base [...]. Então o solista ouve algumas vezes a base [...] aí tenta improvisar. Quando tem alguma “quebrada”, uma

coisa diferente, tenta ir atrás [risos]. É ao contrário. O processo ao contrário. E aí a gente fazia assim (MARQUES, 2023).

Paulinho Leme também enfatizou o processo:

André gravava uma guia para a gente improvisar e, de propósito, ele citava algumas coisas, tipo: você ir para a pontuada, ir pra tercina, ou você... crescer [a] energia mesmo no som, depois baixar dinâmica, entregar. Então, quer dizer, ele já solava de um jeito que... provocando a base do jeito que ele queria, sabe? (LEME, 2023).

A solução encontrada envolvia três etapas: 1) André gravava um solo “guia”; 2) A “base” gravava o acompanhamento interagindo com o solo de André, que seria apagado na sequência; 3) o solista da orquestra registrava seu solo em sobre a “base” gravada. André menciona que o processo é “ao contrário”, uma vez que o solista deve interagir com a “base” e reagir às informações musicais contidas nela, em oposição a uma apresentação ao vivo, na qual, grosso modo, o solista teria uma espécie de primazia enquanto a “base” teria uma função de acompanhar e reagir a esse solista. Paulinho Leme enfatiza que André sugeria elementos nas guias para que a “base” interagisse, tais como figuras rítmicas em pontuadas ou tercinas, por exemplo. A “base”, portanto, reagiria a essas “provocações” do solo de André, “comprando” as ideias, reiterando ou completando os ritmos propostos a partir dos protocolos de comunicação.

Em função das circunstâncias em que o primeiro disco foi registrado, André ressalta que não havia uma intenção de, necessariamente, representar uma apresentação ao vivo.

O primeiro não. [...] porque nem tinha como, né? O primeiro foi uma cara de estúdio mesmo. Tanto que até coloquei umas outras coisas diferentes, uns timbres diferentes, umas coisas bem de estúdio mesmo. Foi meio que pensado num disco de estúdio (MARQUES, 2023).

A partir do segundo disco, em contrapartida, conforme explicou André, utilizou-se outro processo de gravação: “Os outros já foram mais desse outro jeito. Os outros já foram mais pensados em ser mais ao vivo mesmo, tocado mesmo na hora, mesmo que, se tiver algum errinho ou outro, sai... vai sair... (MARQUES, 2023). De acordo com Marques:

“Era tudo ao vivo, vários *takes* e tentando ser da forma mais ‘ao vivo’ possível, com menos edição possível. Às vezes tinha que editar alguma coisa. Acho que [...] deve ter acontecido também de pegar [...] *takes* diferentes, assim, tentar pegar uma parte de um com o outro, assim, mas a maioria era, acho que, tentava fazer... aproveitar o máximo possível ao vivo (MARQUES, 2023).

Nesse sentido, dentre os *takes* registrados, o *take* que melhor contemplasse a realização da música em questão, incluindo os solos, que nesse contexto também eram gravados ao vivo, era o escolhido. Caso houvesse algum erro de realização nos *takes*, André explica:

[...] tem os níveis de erros, né? [riso] Tem aquele erro que a gente fala: "errou, mas passa" [...] Tipo, não está feio [...] está coisa de tocado ao vivo mesmo, mas às vezes tem aquele erro que atravessa, às vezes que... uma nota muito errada no meio, aí a gente, quando dá para editar, a gente edita [...] ou grava de novo, né? (MARQUES, 2023).

Guilherme Fanti participou da gravação dos dois primeiros discos. Referindo-se à gravação do segundo, ressaltou:

[...] o segundo, acho que tem um negocinho a mais assim, tipo, sobra de instrumento do outro ali no microfone do outro. Isso aí não tem preço, cara. Isso aí dá uma ambiência que não dá para fazer [da forma como foi gravado o primeiro disco], [...] pensando o produto mesmo, sabe? O som de sala do segundo é mais vivo, é tocado junto, se ouve... Tem umas cruzadinhas, mas bicho, está tão verdadeira a parada que... Que nem faz sentido pensar em consertar aquilo, sabe?" (FANTI, 2023).

Ou seja, na perspectiva de Guilherme, na gravação referida, em função da forma que foi registrada, evidenciam-se aspectos contingenciais presentes apenas no “ao vivo” e que não são possíveis de se reproduzir de outra forma. Nesse sentido, o que poderia ser considerado como problemático em gravações em estúdio, tal como o vazamento, ou a sobra de um instrumento no microfone destinado a captar outro instrumento ou, ainda, alguma eventual imperfeição na realização por parte dos musicistas, é considerado por ele como algo positivo nesse processo. Outros integrantes do grupo corroboraram essa ideia, enfatizando que a gravação ao vivo soa mais “verdadeira” (MORAES, 2023), “a interação mais verdadeira (MARQUES, 2023) ou “orgânica” (MARQUES, 2023; ALMEIDA, 2023). André Marques ressaltou que atualmente prefere gravar dessa forma “para ser o mais verdadeiro possível [...] isso eu acho que é uma coisa que eu sempre busquei... de tentar ser o mais verdadeiro possível (MARQUES, 2023). Essa busca por ser o mais verdadeiro possível se percebe no relato de Paulo Almeida abaixo:

[...] essa gravação foi muito especial, assim, para mim. Eu lembro disso. Foi muito emocionante [...] para mim. Eu tive um momento nesse "Haja Coração" que a gente acabou o *take* assim, bicho, foi o primeiro *take* [...] e eu passei muito mal. Eu acho que eu entrei num estado de emoção, assim, meu coração, cara, ele foi, tipo, cento e sessenta, sei lá. Acabou a música, eu falei: "Bicho, preciso parar, preciso dar um tempo". Aí eu fui para fora e comecei a chorar, assim, velho, entendeu? Que foi algo muito forte para mim. Eu fui lá fora, tal, não sei o que, acho que eu até cheguei a tirar

a camisa, assim, eu passei um pouco mal [...] e fui beber uma água. O André veio, [...] acho que as meninas também [...], na época, acho que era a Marina e a Ana. Aí o André olhou assim e falou: "Porra, bicho, mas que que aconteceu?" Falei: "Putá, não sei, cara. **Muita emoção. Acho que foi muito forte para mim**". Aí [ele] falou, "**Bicho, então é esse o take**". Aí foi esse o *take*. [...] Foi de uma entrega, assim, emocional muito grande (ALMEIDA, 2023)

Como a orquestra tinha uma rotina de ensaios intensa, tanto a composição do repertório quanto a preparação para as gravações dos três primeiros discos eram realizadas de forma contínua através dos ensaios semanais. No entanto, Ana Malta ressalta:

Teve uns momentos, assim, quando era próximo, também, de gravar os discos e tudo, tinha também os ensaios de naipe, tal. A gente ensaiava... às vezes ele dividia o ensaio naquele dia, naquela quarta-feira: a gente se reunia em turminhas, ia para cada um num cantinho. As turminhas dos naipes, ia limpando coisas. Ele [André] ficava lá com a base. Então tinha isso. Ou então ele ia passando... e/ou, né, ele ia passando em cada grupinho para limpar tal coisa... (MALTA, 2023).

Para a realização do primeiro disco, especificamente, Samuel aponta que devido ao fato do grupo estar ainda em desenvolvimento, “o primeiro *CD* foi bem mais demorado porque foram bastantes exercícios, bastante coisa para desenvolver.... Ficava tocando a base um tempão... e às vezes um trecho um tempão. Então no começo foi um trabalho bem mais de formiguinha, assim” (GUSTINELLI, 2023). Fúlvio enfatiza que, posteriormente, pela quantidade de ensaios, o grupo já dispunha de bom entrosamento para os instantes de gravações: “na gravação já estava tudo bem resolvido, assim, sabe?” Era mais questão de logística, né? Tipo: de onde que a gente vai ficar em São Paulo? A galera que morava lá doava as casas, doava os espaços. Isso rolava. Clima *hippie*! *Hippie-jazz* total [risos]” (MORAES, 2023). Era necessário, portanto, uma organização interna para acomodar as pessoas não residentes na cidade onde as gravações eram realizadas.

No contexto específico de gravação do mais recente disco do grupo (no qual estive presente) - *[R]existir* (2018) - os *takes* foram registrados ao vivo com todos os integrantes tocando juntos. Uma vez que os instrumentos foram microfonados, havia uma atenção técnica com o vazamento de som de um microfone para o outro. Anteparas foram posicionadas a fim de isolar de forma suficiente o som que seria registrado em cada canal. Considerando a quantidade de integrantes da Vintena Brasileira, não foi possível alojar todos os instrumentos na mesma sala. Havia, desse modo, instrumentos na sala da técnica, na sala principal e até no corredor entre as salas. Devido a essa separação espacial, nem todos os musicistas conseguiam se ver, assim como nem todos conseguiam ver a regência do maestro.

Apesar de todos esses fatores, percebi que houve, por parte de André Marques, o cuidado de capturar *takes* do começo ao fim. Concluído o registro de alguns *takes* por música, todo o grupo ouvia as gravações para decidir qual *take* se adequava mais aos critérios de avaliação do grupo. De maneira geral buscava-se evitar a utilização de emendas, de modo que a realização soasse a mais orgânica possível. No entanto, quando André julgou adequado, alguns recursos de edição foram utilizados, bem como, quando possível, trechos foram regravados. As músicas que tiveram participações de convidados foram registradas pela orquestra e, em momento posterior, os convidados registraram suas partes acompanhados por André.

Nessa gravação realizada em estúdio, a despeito das diversas limitações que se impuseram em função de contingências referentes espaço, tecnologia, tempo e recursos disponíveis, implicando eventuais interferências no fluxo da performance, compreendo que buscou-se representar suficientemente um ideal de autenticidade estabelecido pelos participantes. Ademais, diversas etapas ocorreram antes dessa gravação específica, tais como ensaios por naipes, a semana de imersão de ensaios em Sorocaba com a presença de todos os integrantes (conforme relatado no capítulo 1), apresentações preparatórias e demais ensaios que antecederam a gravação. O registro pode ser considerado, desse modo, um produto de um processo que se concretizou através da dimensão interativa e de co-presença na performance.

4.7 ENCONTROS, INTERAÇÕES, REINTERPRETAÇÕES E REINVENÇÕES

Nesta seção abordarei o percurso de constituição e consolidação da orquestra Vintena Brasileira. A partir da construção histórica, foi possível identificar elementos fundamentais para compreender aspectos estruturais, sociointerativos e culturais envolvidos na orquestra. Esse conjunto de elementos que envolvem o processo, o pensamento e a apresentação propriamente dita de um produto em um determinado contexto social, valorado e valorizado a partir das referências das pessoas que ali estão inseridas, convergem com a noção de performance adotada neste trabalho. Compreendo que essa noção, para além do instante de uma determinada apresentação, corrobora também a visão da Música Universal. Ou seja, trata-se de uma música para ser construída na coletividade a partir de múltiplas referências e relações que a envolvem. Portanto compreende-se música nesse contexto não apenas como som, mas como um fenômeno humano, espiritual, social, cultural. Nesse sentido, questões sonoras, técnicas, interpretativas, performáticas, composicionais, assim como as sociais, culturais e

musicais estão todas atreladas ao conceito de Música Universal, bem como o conceito de música inscrito na concepção de performance aqui adotado.

Dentre os aspectos contextuais abordados, destaco o encontro e vivência de André Marques com Hermeto Pascoal e a sua consequente “virada epistemológica” musical, incluindo as práticas nos ensaios no Jabour.

No contexto específico do desenvolvimento da orquestra, entendo que as aulas de “Ritmos Brasileiros” e as oficinas realizadas em Sorocaba como um ambiente de formação dos integrantes na concepção da Música Universal. O trabalho realizado pode ser compreendido como uma etapa de treinamento da performance, uma vez que se tratava de um processo contínuo de aquisição e desenvolvimento de habilidades e competências musicais, abarcando os instantes de práticas e aprendizado nas aulas, bem como o estudo e treino constante que cada participante deveria realizar fora das aulas. Em um primeiro momento, em contexto institucional e, em seguida, através de uma organização mais orgânica, ou seja, desvinculada da instituição, os integrantes tiveram contato com conceitos, procedimentos e protocolos que forneceram diretrizes para compreender essa perspectiva musical e atuar na orquestra bem como puderam aprimorar as dimensões técnico-musicais individuais (abarcavam percepção, memória muscular, reflexo etc.).

Dentre os aspectos fundamentais identificados nesse contexto, resalto a noção de “linguagem” dos gêneros brasileiros como território comum; o conceito de inversões atrelado à ideia de camadas de complexidade; rotinas de estudo de improvisação e de interação que envolviam informações convencionadas (protocolos de comunicação) a exemplo das completadas, picados e mudanças de pulsos; o estudo de polirritmias; consolidação da abordagem de “compor na hora” como elemento central dos processos criativos e arranjo da orquestra.

Uma vez estabelecida como um grupo, a Vintena Brasileira deu continuidade ao regime de ensaios longos com configuração semelhante à oficina que deu origem ao grupo. Por serem permanentes, havendo apresentações agendadas ou não, os ensaios da Vintena podem ser considerados como uma etapa híbrida do processo de performance abarcando treinamento, conforme descrito acima; *workshop* - novas músicas eram criadas e desenvolvidas na presença dos integrantes, que poderiam reconhecer e desenvolver suas próprias possibilidades pessoais e artísticas através da experiência de inserção e observação naquele contexto de criação; ensaio - envolvia o processo de repetição, revisão e manutenção do repertório previamente desenvolvido pelo grupo com a finalidade de aperfeiçoar os detalhes da realização das músicas,

tais como andamentos, afinação, dinâmica etc. Essa etapa também compreendia estratégias específicas para resolução de dificuldades técnicas que pudessem emergir em decorrência das exigências do repertório criado, bem como os ensaios de naipes que antecederiam as gravações.

As apresentações públicas podem ser compreendidas como a fase do processo de performance mais evidente ao público. Foram destacados desafios para a realização das apresentações da orquestra, tais como indisponibilidade de locais apropriados para comportar um grupo tão numeroso, por vezes apresentando precariedade de condições de estrutura técnica e de som nos espaços; a dificuldade no contexto das passagens de som, seja pelas questões estruturais, espaciais ou relacionadas ao tempo. Apesar dos desafios apontados, que podem interferir na realização musical plena dos integrantes, há relatos e avaliações nas entrevistas que apontam para um intenso engajamento emocional e energético no sentido de uma dimensão de confraternização e comunhão, sobretudo em função da transposição dos obstáculos impostos pelas contingências dos contextos e eventos de performance, bem como do cotidiano da orquestra.

As gravações podem ser compreendidas como resultados ou produtos do processo histórico de desenvolvimento da VB. Foi observado que a orquestra se utilizou de duas formas de gravação em seu percurso histórico: no primeiro disco, os instrumentos foram gravados individualmente ou por naipes; do segundo em diante, a orquestra passou a registrar os discos ao vivo. Há um entendimento que a primeira forma se vincula mais a uma ideia menos representativa de uma apresentação ao vivo, ao passo que há, inclusive, elementos que foram adicionados ao disco para além dos utilizados no contexto das apresentações. A segunda forma, que envolve o registro de repertório ao vivo, é apontada pelos integrantes como mais “verdadeira” e “orgânica” e é a forma com que a orquestra busca registrar seus discos atualmente.

5 CRIAÇÃO, TRANSMISSÃO E PERFORMANCE NA VINTENA BRASILEIRA

No capítulo anterior foram abordadas dimensões musicais sociointerativas fundamentais para a compreensão dos processos de criação, transmissão e performance da orquestra Vintena Brasileira. No entanto, os aspectos evidenciados partem de um conjunto de concepções que as fundamentam e servem como base para a atuação da orquestra. Nesse sentido, este capítulo articula e discute as principais relações do conceito da Música Universal da Escola Jabour com a performance da Vintena Brasileira, tomando como base concepções e perspectivas emergidas a partir da realidade estudada, destacando os seguintes aspectos: o corpo como mediador da experiência musical, a música como forma de linguagem, a voz como estratégia de desenvolvimento musical e o *ethos* coletivo.

5.1 CORPO COMO MEDIADOR DA EXPERIÊNCIA MUSICAL

Na introdução desta pesquisa compartilhei algumas observações sobre a forma que aprendi a tocar um instrumento em contexto de instituições formais e também o estranhamento gerado pelo encontro com a Música Universal e a abordagem de “compor na hora” através das oficinas com Itiberê Zwarg e André Marques. Tentei ativar sensações e sentimentos gerados por esse encontro, a fim de compreender as motivações de tal estranhamento inicial. O exercício de rememorar levou-me a algumas conclusões: o corpo assume a função de mediador da experiência musical. Experiência como atravessamento (BONDÍA, 2002), como algo que me tocou no campo do sensível e, ao me tocar, transformou - e vem transformando - muitas das concepções musicais até então apreendidas. Esse atravessamento abarca, sobretudo, uma dimensão de corpo pouco mobilizada no meu saber/fazer musical. Sobre a noção de “corpo”, alinho-me à perspectiva de Paul Zumthor (2007) ao pensá-lo como “materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina a minha relação com o mundo” (ZUMTHOR, 2007, p.23).

Por exemplo, desde a experiência com as oficinas nas quais pude participar - e, mesmo integrando o naipe de guitarras da VB por um ano, sendo essa particularmente uma fase em que as gravações dos discos foram realizadas a partir dos arranjos escritos previamente - a minha relação com a partitura/escrita musical tornou-se outra. Menos como um recurso indispensável para a realização musical de uma orquestra e mais como um recurso auxiliar nesse processo. Convém ressaltar que, considerando a lógica e a realidade capitalista, a escrita

pode proporcionar economia de tempo, energia e dinheiro, viabilizando trabalhos e projetos em diversos contextos. No entanto, entendo que houve um deslocamento do meu olhar nesse sentido, sobretudo ao reconhecer a predominância da tradição cultural europeia no meu percurso e vivência musicais e, havendo tal reconhecimento, me senti motivado a refletir criticamente sobre a escrita como forma dominante de inscrição e transmissão de conhecimento. Após o contato com a ideia da Música Universal, seus pressupostos e com a VB, tomando como base as perspectivas de Zumthor (2007), de que a voz pode ser uma dimensão materializadora do sentir, percebi que a música, em suas mais diversas facetas e nuances, mesmo quando escrita pode ser sentida como vocal.

O simples gesto de emitir som, vocalizar, pode ser um convite para articular “[...] o laço que prende a língua à boca, à garganta, ao peito” (ZUMTHOR, 2007, p.43) no ato da performance e transmissão musical. Portanto, na medida em que o corpo ganha centralidade nesse percurso como local de memória (MARTINS, 2003) e construção de saberes, finda-se por deslocar a escrita do centro do jogo performático e de transmissão musical. Esse deslocamento, no caso das oficinas em Sorocaba que se desdobraram na formação do grupo, evidencia a presença de quem traz a voz, ou seja, dos sujeitos envolvidos e seus contextos. O momento presente é preservado bem como as “[...] referências espaciais da voz viva” (ZUMTHOR, 2007, p.14).

Desse modo, todos estavam em um mesmo tempo e espaço, ouvindo uns aos outros e interagindo musical e socialmente. Nada do que era produzido ali - de corpo presente - poderia ser reproduzido da mesma maneira em outros contextos, pois cada corpo age e reage aos estímulos sonoros ativados em coletivo, em determinado espaço, de forma distinta. Cada experiência é única e intransferível.

5.2 MÚSICA COMO FORMA DE LINGUAGEM

Nas entrevistas realizadas identifiquei uma recorrência discursiva que aponta para o entendimento de **música como linguagem**, como ilustram as falas a seguir: “[...] e aí, depois, também trabalhava improvisação, as coisas, [...] também da **linguagem melódica**, né? De tentar improvisar dentro de cada estilo” (MARQUES, 2023); “[...] às vezes, sei lá, tinha uma viagem aí para algum lugar que eu sei que tem alguma **linguagem musical**, né, que eu queria pesquisar, assim” (MARQUES, 2023); “[...] mas é importante você saber e você utilizar, um exemplo: "Ah, você está tocando um frevo, beleza, você vai tocar a frase *bebop*? Cabe frase de

bebop. Legal. Mas assim: e a **linguagem do frevo**, tu sabe?” (MORAES, 2023); “[...] eu acho que no conservatório era mais... era mais didático, no sentido dos ritmos, assim, sabe? De treinar alguma **linguagem rítmica**” (FANTI, 2023); “[...] eu acho que ele [André Marques] usa essa coisa dos ritmos mais para **especificar a linguagem** mesmo, né? A linguagem musical mais voltada para do lance da música brasileira e não do jazz” (MALTA, 2023).

De acordo com Feld e Fox (1994), através dessa forma de compreender a música a partir de uma analogia linguística, “[...] o som musical é visto como um domínio formal autônomo, passível de abstração como estrutura hierárquica ou processo cognitivo (FELD; FOX, 1994, p. 27, tradução minha³⁵). Desse modo, “as estruturas musicais são assim consideradas geralmente análogas às categorias gramaticais ou processos que podem ser analisados usando abordagens linguísticas de sintaxe, morfologia e fonologia” (FELD; FOX, 1994, p. 27³⁶). Os autores enfatizam que essa abordagem produziu, no campo acadêmico, “inúmeras gramáticas musicais, ou descrições formais da sintaxe frásica, harmônica e métrica de peças musicais e estilos” (FELD; FOX, 1994, p. 27³⁷). Essa perspectiva pode ser observada a partir do entendimento de “linguagem” de André, evidenciado na fala a seguir:

Acho que seria mais ou menos pensando nos elementos que caracterizam cada ritmo, né? Ou, por exemplo, caracterizam a melodia de tal ritmo e que trazem a **identidade** para o ritmo, né? Que trazem a sonoridade específica para cada ritmo [...] que ajudam a gente a identificar o ritmo. Por exemplo: a gente ouve um baião e sabe que é baião porque tem certas divisões rítmicas dos instrumentos e certos desenhos das frases da melodia (MARQUES, 2023).

No que se refere à prática da improvisação no contexto dos gêneros estudados, André ressalta sua compreensão de linguagem:

[...] na improvisação, seria também em relação à linguagem melódica, né? A gente tem que conhecer a linguagem melódica e, a partir disso, conseguir criar, usando elementos que tragam essas características, né, que possam identificar que é uma melodia de baião, uma melodia de frevo, em cada caso, né? E..., mas que a gente possa criar, né, como é uma improvisação, a gente possa criar em cima disso, mas sem perder a **essência de cada ritmo**, né, **que eu falo que é linguagem** (MARQUES, 2023).

³⁵ “[...] musical sound is viewed as an autonomous formal domain, abstractable as hierarchical structure or cognitive process” (FELD; FOX, 1994, p.27)

³⁶ “Musical structures are thus taken as generally analogous to grammatical categories or processes that can be analyzed using linguistic approaches to syntax, morphology, and phonology” (FELD; FOX, 1994, p. 27)

³⁷ “numerous musical grammars, or formal descriptions of the phrasal, harmonic, and metric syntax of musical pieces and styles” (FELD; FOX, 1994, p.29)

Embora no campo das Humanidades o uso da palavra “essência” possa soar redutor e totalizante, principalmente quando não situado e contextualizado, acredito que a recorrência de termos como “essência”, “raízes” (vide capítulo 3), “identidade” na voz de André Marques e de alguns integrantes da VB apresenta valor estratégico, pois demarca o lugar dos gêneros e ritmos brasileiros, sobretudo no campo da improvisação, quando esse território ainda é bastante povoado pela noção jazzística estadunidense, conforme ressalta Ana Malta: “a estrutura: tema, o *chorus* [...] dentro daquela progressão harmônica e volta ao tema [...] essa roupagem é do jazz, mas eu acho que eles quiseram diferenciar, né? Falando ritmos brasileiros [...] para justamente, também, aprofundar na grandiosidade dos nossos ritmos” (MALTA, 2023). Nesse sentido, Guilherme Fanti aponta que havia um discurso direcionado para buscar desenvolver uma “linguagem” de improvisação vinculada aos gêneros brasileiros: “tinha com relação ao estilo, assim... e harmonia. Tipo: [se] vamos tocar um baião, vamos tocar com a linguagem do baião, evitar frase de jazz, essas coisas. Então tinha sim por que, na verdade, fazia parte da concepção do grupo, né” (FANTI, 2023). Tal demarcação, conforme aponta Fábio Leal: “isso é uma coisa muito... que está muito focada na escola do Hermeto. Essa coisa de você realmente tocar na proposta de cada ritmo [...] é importante consolidar isso, né” (LEAL, 2023).

Com efeito, portanto, é possível identificar na VB um certo engajamento na intenção de aprender e difundir as dimensões formais dos gêneros brasileiros estudados/pesquisados buscando estabelecer uma espécie de gramática musical comum aos participantes. Do ponto de vista das regras e convenções dos gêneros, essa dinâmica poderia ter como ponto de partida o registro escrito, tal como indica André: “então, especificando esses desenhos, esses ritmos, e passando para o papel, escrevendo, a gente começa a identificar o que traz essa sonoridade, né?” (MARQUES, 2023). Na perspectiva de Feld e Fox (1994), o enfoque no registro escrito evidencia as dimensões:

[...] macro-sintáticas (melodia, ritmo, tonalidade, modo), centradas na partitura e transcritas/transcritíveis de produtos musicais, excluindo parâmetros graduais, sutis, emergentes, orais/aurais ou micro do processo musical, como altura, textura, timbre, tempo, dinâmica e performance (FELD; FOX, 1994, p. 30, tradução minha³⁸).

No entanto, as práticas da VB mediadas por André Marques, tanto nas etapas preparatórias de âmbito pedagógico, quanto nas atividades da orquestra, buscaram desenvolver

³⁸ “[...] macro-syntactic (melody, rhythm, tonality, mode), score-centric, and transcribed/transcribable dimensions of musical products while excluding gradient, nuanced, emergent, oral/aural, or micro-parameters of musical process like pitch, texture, timbre, tempo, dynamics, and performance” (FELD; FOX, 1994, p. 30)

nos participantes o conhecimento inscrito no e pelo corpo possibilitando, portanto, o enfoque nos “parâmetros micro do processo musical” mencionados acima, conforme ressalta Ana Malta:

[...] tinha sempre esse momento da oficina, que era esse momento que eu te falei da percepção harmônica. De sentir as extensões do acorde, de cantar. Aí depois de cantar as rítmicas, depois de cantar só as acentuações. Então fazer aquela rítmica [...] não ‘chapadamente’ e sim com acentuação daquele estilo que a gente estava vendo (MALTA, 2023).

Compreendo, pois, que por meio dessa proposta oral/aural que envolve a vocalização de rítmicas e acentuações adequadas a cada estilo, era possível perceber, de forma prática, as nuances não capturáveis pelo registro escrito. As práticas realizadas, portanto, remetem à máxima de Valéry retomada por Zumthor: “a gramática é uma memória do corpo” (ZUMTHOR, 2007, p. 79). A gramática, compreendida nesse sentido mais amplo, se refere a uma forma de conhecimento que está enraizada no corpo e que impacta a forma como percebemos e nos relacionamos com o mundo. Desse modo, é possível compreender linguagem, expressão e performance como intrinsecamente vinculadas à experiência corporal, que refletem nossa vivência física e sensorial. Assim, no contexto da Vintena, entendo que a gramática não é apenas um conjunto de regras abstratas, mas também uma expressão da nossa existência corpórea.

Tanto o mecanismo de recorrer a uma analogia linguística quanto a noção de inscrição de conhecimento no e pelo corpo são evidenciadas na fala do pianista e ex-integrante da VB, Paulinho Leme. Referindo-se ao processo de aprendizado das estruturas rítmicas dos gêneros brasileiros, o músico ressalta:

A primeira é a aquisição dos ritmos, seja ele percussivo ou melódico, né? Na sua melodia você ter aquela rítmica toda ali. A primeira é você adquirir aquilo e você colecionar: “Vamos lá, coleciona dez rítmicas de samba”. Então, no começo, você fica acessando aquela rítmica, meio pensando: “ah, estou fazendo agora o ritmo número dois, agora vou fazer o quatro que eu estudei, sabe?” Só fica um negócio ordenado [...] parece que a rítmica não está dentro de você ainda, né? E aí, no segundo estágio, vocês vão tocar aquelas rítmicas sem ficar [...] sabendo que rítmica é. Você já está fluente naquela linguagem, né. Que nem o **processo de aquisição de outra língua**, né, [...] começa né, a falar inglês, começa a pescar as palavras e a gente não consegue formar uma frase dentro da língua, né, a gente se remete ao português, então fica um negócio meio mecânico. E depois aquilo, **de tanto repetir, de tanto tocar aquilo, vai incorporando** até o ponto de você [...] estar dentro de um ritmo, de uma linguagem, de você não sair dela, né, você... ficou claro aquilo, né. Ficou claro e fluente (LEME, 2023).

Conforme indica o músico, através da repetição, buscava-se ativar a “coleção” de ritmos propostos de forma internalizada, ao invés de decorada e/ou premeditada. Esse processo, conforme Leme indica, é um movimento gradual de um estágio “mecânico”, ou seja, anterior à interiorização daquele “idioma”, para um estágio de fluência, uma vez que os elementos constituintes dessa nova “língua” aprendida são exercitados por meio da realização e da vivência. Portanto, para além do acúmulo de vocabulário ou de uma repetição mecânica, a ideia de repetição nesse contexto se alinha ao que aponta Leda Martins (2003): “o que no corpo se repete não se repete apenas como hábito, mas como técnica e procedimento de inscrição, recriação, transmissão e revisão da memória do conhecimento, seja este estético, filosófico, metafísico, científico, tecnológico, etc.” (MARTINS, 2003, p.66). Nesse sentido, a ideia de “memória do conhecimento” que se inscreve nos corpos, na proposta de André Marques, como desdobramento do legado da Escola Jabour, extrapola a “aquisição dos ritmos” e orienta as experiências dessa corrente artístico-pedagógica.

5.3 INTUIÇÃO: VOZ COMO ESTRATÉGIA DE DESENVOLVIMENTO

Ele fazia todo mundo cantar. Que isso é uma coisa do Hermeto também, né? Da escola dele. O Hermeto sempre fala que o músico, ele não improvisa de verdade se ele não conseguir improvisar com a voz (MALTA, 2023).

O emprego do canto foi um aspecto recorrente nas entrevistas realizadas neste trabalho. Os participantes do contexto das aulas e oficinas, bem como no percurso da orquestra, apontaram atividades nas quais se utilizava apenas a voz, sem o auxílio do instrumento. Conforme ressalta André, referindo-se às aulas em Tatuí, a prática era realizada por todos: “[...] todo mundo. E aí ficava praticando essas coisas aí de cantar, de improvisar cantando e isso aí também passou lá para as outras oficinas lá em Sorocaba também. A gente fazia bastante isso aí” (MARQUES, 2023).

A utilização da voz como estratégia de desenvolvimento pode ser compreendida como uma espécie de fundamento da metodologia artístico-pedagógica adotada por André Marques. Esse aspecto foi apontado nas entrevistas dos integrantes da Vintena como central nos estudos desenvolvidos na orquestra. Embora minha participação na VB tenha se dado em um momento em que os ensaios semanais não eram mais realizados, pude constatar essa característica quando participei de oficinas permanentes de improvisação e “ritmos brasileiros”, ministradas por André Marques entre os anos de 2015 e 2016 na cidade de São Paulo. Naquela experiência,

fiquei surpreso, à época, quando André indicou que não seria necessário que os participantes da oficina levassem seus próprios instrumentos nas primeiras aulas - no meu caso, a guitarra. Nas aulas éramos instigados a ouvir e sentir acordes em diferentes contextos para, através do canto, reagir a eles.

Ainda que os participantes, sobretudo no Conservatório de Tatuí, tivessem uma bagagem teórica prévia, as atividades propostas por André não tinham o suporte teórico como impulso inicial. Pouco se referia ao material musical através da convenção estabelecida pela teoria musical [ocidental]. Ana Malta ressalta esse aspecto, também, nas oficinas que formaram a VB: “ele não dava, realmente, ‘nome aos bois’ e sim ele permeava pelo lance da percepção. Na verdade, ele induzia a gente mesmo a não dar ‘nome aos bois’ e sim fazer, cantar, ouvir [...] reproduzir aquela sonoridade” (MALTA, 2023). Desse modo, conforme aponta Ana, André não costumava se reportar aos sons por nomes de notas, escalas, acordes, arpejos. O foco estava, portanto, no som e não na classificação dele. Ou seja, para transmitir a música, não dizia o nome das notas, no estudo das improvisações, por vezes não informava os acordes que estavam sendo tocados ou as escalas que deveriam ser cantadas. Ana e André enfatizam algumas práticas realizadas:

[...] e aí eu parava, tentava mostrar o acorde no piano, tentava fazer o pessoal solfejar para ver se entrava na cabeça o som, né? Precisa conseguir escutar essa acorde para poder sacar essa... esse meio tom aí, senão você vai... você não vai conseguir tocar esse meio tom (MARQUES, 2023).

[...] essa coisa do estudo, por exemplo, dos acordes. Ouvir todos os tipos de acordes, arpejar os acordes. Lembro que ele fazia rodas com a gente assim, para gente cantar, né [...] cantando, arpejando os acordes. Era muito interessante (MALTA, 2023).

[...] tinha dias que a gente nem tocava: ‘hoje a gente vai só cantar’. Às vezes ficava abrindo acordes, né [...] o pessoal cantando tipo um coral, assim, né. Pegava umas aberturas e fazia cada um cantar uma nota: ‘vamos tentar afinar’, e ouvindo esse acorde (MARQUES, 2023).

Entendo que a utilização do canto amplia o campo da experiência ao nível sensível, intuitivo, ao passo que restringe as possibilidades de ativação de memória muscular ou de recursos mecânicos previamente exercitados através da prática nos instrumentos, concentrando o escopo de ação apenas aos sons que se produz por meio da voz. Na perspectiva de Paulinho Leme: “[...] é um lado de você ativar a intuição [...], a percepção e o som puro, do que você digitar a nota no seu instrumento” (LEME, 2023). Conforme aponta o músico, ao abordar o instrumento de uma forma estritamente mecânica, “[...] parece que o dedo da gente tem vida própria, né? Parece que o dedo quer ir na frente da mente. A gente conhece as notas, as escalas,

os arpejos... parece que é o dedo que está digitando uma nota que vai produzir um som e que a gente sabe que está dentro daquele acorde, daquele contexto” (LEME, 2023). No entanto, ressalta: “é diferente de eu ouvir um acorde e cantar a nota de dentro, para depois passar essa nota para o dedo, como se fosse possível em uma fração de segundo (LEME, 2023).

Desse modo, a internalização dos sons acontece através da experiência de cantar, sem que haja o auxílio de suporte teórico, técnico ou gráfico, a exemplo do uso das partituras. A consolidação do aprendizado do som dos acordes e arpejos se dá, portanto, através da prática de ouvi-los em contexto, seja cantando uma nota como se fosse um coral, seja cantando escalas, arpejos ou melodias sobre um determinado acorde. Nesse contexto, entendo o canto como uma espécie de mediador da percepção, que atua como desencadeador de processos de aprendizado, ou como "primeiro instrumento".

A percepção aqui entendida também em diálogo com os pressupostos de Zumthor, para quem “a percepção é profundamente presença. Perceber lendo poesia é suscitar uma presença em mim, leitor” (ZUMTHOR, 2007, p.81). Embora a pesquisa do referido estudioso esteja voltada para poética da voz e poesia oral, considero possível estabelecer um paralelo com a noção de percepção que permeia as experiências na VB. Adaptando o pensamento de Zumthor a esse contexto, verifico que perceber ouvindo e cantando acordes, arpejos, escalas, melodias é também suscitar um estado de presença em cada músico que realiza esse som, envolvendo, inclusive, um movimento de sensibilização e ativação de sentidos, “na significação mais corporal da palavra” (ZUMTHOR, 2007, p.81), que “[...] não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento” (ZUMTHOR, 2007, p.81).

O trabalho referido aponta, portanto, para o desenvolvimento de uma realização musical “intuitiva”, como sugere André Marques:

[...] na verdade, **você tem que educar sua intuição [risos]**. É pegar tudo que é possível você pegar de informação, né, mas **que seja uma coisa sentida e não aprendida de forma teórica**. Então, em vez de você, sei lá, decorar tudo que é tipo de escala e tudo que é tipo de acorde, é você colocar o som dentro disso tudo, né? Você consegue ter o som disso interno, né? **Ter internamente o som dos acordes, das escalas, das notas** e também conseguir **sentir todos esses tipos de polirritmias, de mudança de pulso**, todas essas coisas. **É tudo sentido, não é só... não é sabido, né?** Tem muita coisa que... acho que eu, às vezes, **eu nem sei** o que eu estou tocando. Tem que parar, ouvir para tirar e escrever, se eu for querer falar o que eu estou fazendo, né? Mas são coisas que foram **adquiridas com muita prática, muito ensaio, muito estudo** e é..., mas é um **estudo voltado para isso**, entendeu? Voltado **para internalizar, para interiorizar esses sons**. Aí sim, você consegue usar a intuição de uma forma que vá soar tudo isso que o pessoal ouve da Música Universal, né? (MARQUES, 2023)

Conforme André enfatiza, uma vez que os elementos técnico-musicais estão internalizados, torna-se possível tocar/criar a partir de uma dimensão menos vinculada a um tipo de racionalidade atrelada ao que ele se refere por “teórica” e mais vinculada ao campo sensorial. Esse aspecto se evidencia quando ele afirma não saber o que está tocando, ou seja, a realização musical referida acontece independente do reconhecimento analítico, *a priori*, a partir de uma perspectiva linear, do que está sendo tocado por ele.

Referindo-se a intuição na proposta musical da Música Universal, também adotada por André, Fábio Leal: “o princípio é você não filtrar as ideias. Deixa vir” (LEAL, 2023), ou como Hermeto Pascoal se refere na música *Chapéu de Baeta*: “É aquela coisa que a gente não premedita. Não ‘vamo’ premeditar nada! Porcaria nenhuma! Não ‘vamo’ premeditar nada! Porque quem premedita não procura e jamais encontra” (PASCOAL, 1992). Assim, entendo que, a partir dessa perspectiva, seja no ato de compor, arranjar ou de improvisar, busca-se vivenciar a música a partir de dimensões da experiência, uma vez que há a abertura ao risco, ao inesperado; bem como de fluxo, ou seja:

A ação segue a ação de acordo com uma lógica interna que parece não precisar de intervenção consciente de nossa parte. Experimentamos isso como um fluxo unificado de um momento para o próximo, no qual nos sentimos no controle de nossas ações e no qual há pouca distinção entre o eu e o ambiente; entre estímulo e resposta; ou entre passado, presente e futuro.³⁹” (CSIKSZENTMIHALYI, 1975, p. 53).

Todavia, conforme apontou André, para atingir esse estado na performance, é necessário que os aspectos técnico-musicais estejam internalizados. Entendo que esse estudo é voltado para desenvolvimento de competências que envolvem percepção, presença e consciência corporal. Toda essa dinâmica aponta para a necessidade de reflexão sobre formas de compreensão do tempo, como identifica o professor e guitarrista Fabio Leal:

[...] o caminho, ele [Hermeto] sempre prega a intuição, para você entender as coisas de ouvido, né? Você ser um músico de ouvido. E isso leva muito trabalho. [...] isso leva tempo. Então, por isso que os ensaios [...] dentro desse estilo [...], se você for nessa proposta direitinho, sem partitura, né, [para] entender as coisas intuitivamente [...] **a matéria prima é o tempo** (LEAL, 2023).

³⁹ “action follows upon action according to an internal logic which seems to need no conscious intervention on our part. We experience it as a unified flowing from one moment to the next, in which we feel in control of our actions, and in which there is little distinction between self and environment; between stimulus and response; or between past, present, and future” (CSIKSZENTMIHALYI, 1975, p. 53).

Considerando as vozes das pessoas entrevistadas, minha experiência nas oficinas oferecidas por André Marques e nas dinâmicas de ensaio e gravação da VB, acredito que a noção de tempo por trás dessas práticas não é linear e consecutiva, pois passado, presente e futuro coexistem através do conhecimento que se inscreve, se recria e se revisa no e pelo corpo. Um corpo em performance. Ao se referir às culturas de predominância oral e gestual, como as africanas e indígenas, Leda Maria Martins afirma que “o corpo é, por excelência, o lugar da memória” (MARTINS, 2003, p.88). Nesse sentido, a pesquisadora defende o conceito de *tempo espiralar*, com base nos fundamentos de matriz africana e observação de práticas comunitárias, a exemplo dos Congados.

Compreendo que é possível estabelecer um paralelo entre a noção curvilínea do tempo proposta por Martins (2003) e as práticas da VB, pois a orquestra, enquanto prática comunitária, se fundamenta sobretudo na oralidade/auralidade e no esforço de internalizar/interiorizar os sons, antes mesmo de nomeá-los e registrá-los a partir de uma escrita musical comumente difundida no Ocidente. Ao considerar o corpo como ambiente de conhecimento e memória, ou como outra grafia possível, é possível romper com as supostas oposições entre escrita e oralidade, teoria e prática, no âmbito da construção e disseminação de saberes. Ou seja, “o fazer não elide o ato de reflexão [...] a memória grava-se no corpo, que a registra, transmite e modifica dinamicamente” (MARTINS, 2003, p.89).

Por exemplo, o modo como os sentidos humanos - sobretudo a escuta - eram mobilizados durante as práticas produzia, igualmente, um movimento de reflexão e tentativa de interpretação da experiência vivida. Aquilo que é cantado, solfejado, que vibra nos corpos pode ser compreendido como o conhecimento construído nas bases de um corpo, inscrito num contexto coletivo e que se materializa no tempo (que compreende, de forma dinâmica e não estanque, desde as bases fundacionais da Escola Jabour até seus desdobramentos, como a VB) e no espaço (das aulas em Tatuí, passando pelas oficinas em Sorocaba até São Paulo) - ontem, hoje e amanhã, de modo dinâmico e circular pelas memórias das personagens que se deixaram atravessar por essa experiência e que passam adiante suas histórias e vivências, seja na performance com a própria VB ou em projetos paralelos que bebem da fonte da Música Universal. Vale ressaltar que, à medida em que os sujeitos participantes da VB narram suas experiências na orquestra para a realização desta pesquisa, eles “[...] resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória, suas práticas performáticas” (MARTINS, 2003, p.78). Práticas que convidam seus agentes a outras formas de vivenciar o tempo e “vivenciar o tempo significa habitar uma temporalidade curvilínea, concebida como

um rolo de pergaminho que vela e revela, enrola e desenrola, simultaneamente, as instâncias temporais que constituem o sujeito” (MARTINS, 2003, p.75). Tal aspecto é possível identificar neste depoimento de André Marques:

[...] sempre tem alguém que tem mais facilidade que o outro, né. Aí tentava **também trabalhar essa coisa do grupo**, né, de respeito, de paciência, né. Tipo: essa pessoa [...] tem facilidade para pegar e vê o outro demorando um século. Às vezes a pessoa começa a ficar sem paciência, né: está “empacando” a oficina... mas tentava sempre conversar isso, né. **Cada um respeitar o outro, cada um está em um nível diferente, mas tem que respeitar igual. Todo mundo já começou, né, uma época** (MARQUES, 2023).

Portanto, no contexto do corpo em performance na VB e da metodologia adotada por Marques para a transmissão musical, é possível entender o ritmo como força motriz do processo. Não apenas no sentido musical, como também os ritmos internos de cada sujeito, contemplando suas pausas, limitações e particularidades. Do mesmo modo, essas “instâncias temporais que constituem o sujeito” podem ser interpretadas como força mobilizadora do *ethos* coletivo/comunitário que caracteriza o grupo.

5.4 *ETHOS* COLETIVO: A MATERIALIZAÇÃO DOS SIGNIFICADOS, CONCEPÇÕES E EXPERIÊNCIAS EM PERFORMANCE

A intensa convivência das pessoas envolvidas na orquestra, sobretudo no período em que os ensaios semanais eram realizados, estabeleceu vínculos que extrapolaram as relações puramente musicais. Os relatos contidos nas entrevistas apontam para a consolidação de um espírito colaborativo que viabilizava o desenvolvimento e a manutenção dos trabalhos em alguns contextos até desfavoráveis e precários para a realização do som. Como relatado anteriormente, a orquestra realiza suas atividades sem apoio institucional ou outra espécie de patrocínio. Nesse sentido, a organização era planejada e elaborada coletivamente. Sobre isso, Paulinho Leme aponta: “A gente decidiu fazer um caixa do grupo e também pagar as despesas de quem vinha de fora [...] então juntava, pagava um tanto por mês cada um, o mesmo tanto, todo mundo” (LEME, 2023). O músico explicou que o estabelecimento do caixa servia “para cobrir as despesas e para guardar um caixa para a gente conseguir se inscrever em projeto, fazer umas coisas. Era uma **sociedade de vinte e quatro pessoas** e todo mundo com o mesmo objetivo. Parecia uma **família** grande, cara” (LEME, 2023).

Dentre as despesas previstas estava o deslocamento dos integrantes não residentes em Sorocaba. Samuel exemplifica a logística necessária no seu contexto:

[...] às vezes tinha que sair daqui oito horas da manhã e fazia 'via sacra': Pegava o Maicon, pegava não sei quem [...] e depois o Paulinho passava aqui, de Leme e chegava lá para ensaiar, montava tudo, ensaiava, depois tinha que almoçar, depois ensaio, depois viaja de volta (GUSTINELLI, 2023).

Fica evidenciado o empenho dos integrantes para a concretização do compromisso assumido às quartas feiras. A orquestra era formada, via de regra, por profissionais da música que, em função da regularidade e duração dos ensaios, por vezes necessitavam de abdicar de compromissos profissionais remunerados, conforme enfatiza Fúlvio nos relatos a seguir:

[...] como no começo a gente era novo e a gente estava mesmo nessa pegada de conhecimento, de busca, a gente se dedicou e, tipo, doou esse tempo, né, que era toda essa quarta-feira, quarta-feira não podia trabalhar, né? Quarta-feira era ensaio, então... **a gente doava esse tempo**, na verdade, que era um investimento pessoal para cada um, né (MORAES, 2023).

Então, é isso que eu falo, era mais uma **entrega** mesmo, né, porque a gente mais gastou do que ganhou. Muito mais gastou, assim, financeiramente, né, do que ganhou com a Vintena. [...]. Ganhamos **muito em conhecimento**, né? Mas, assim, financeiramente, não tinha condições (MORAES, 2023).

A entrega e doação ressaltadas por Fúlvio apontam para uma motivação voltada para uma 'busca por conhecimento', especificamente da Música Universal, sob a mediação de André Marques, como evidencia o guitarrista da VB Luiz Benedetti: "é o **ideal**, né? Você queria fazer parte de um grupo que tinha aquela visão do Hermeto, aquele som que a turma fala, que é o estilo Jabour, lá da escola Jabour" (BENEDETTI, 2023). Essa motivação também aparece no relato de outras pessoas envolvidas, a seguir:

Era entender essa concepção, pelo menos. Acho que, para mim, para boa parte que eu conheço lá que gostava da música, bicho, acho que principalmente no começo não tinha tanta informação sobre esse som. **Era só indo atrás da galera mesmo, do que está, quem estava vivendo**: o André, o Itiberê, tudo mais. Então, principalmente nesse começo, acho que era isso, cara [...], aprender essa parada (FANTI, 2023).

[...] **adquirir conhecimento de uma forma prática**, né? [...] o André chegou com essa concepção já e **todo mundo estava atrás disso**, ninguém tinha, né, acesso. Aí o André chegou e botou na mesa. Então, a gente quis e sugou foi isso até o fim, né?" (MORAES, 2023).

[...] aquela música do Hermeto que eu ouvi quando eu ouvi pela primeira vez e fiquei louca e me apaixonei. Nossa, é isso que eu quero para minha vida. Ver ali um [...] ah... que está ali na "Nave Mãe", que nem o Hermeto fala, O André, tipo, ele me dando uma oportunidade de estar ali ao lado dele, fazendo um som, criando. [...] era uma coisa muito forte, **estar do lado de pessoas que eu admiro**, né, aprendendo com eles... aproveitar esse momento (MALTA, 2023).

Vale destacar, no caso específico da VB e a partir dos relatos acima, que o conhecimento ao qual eles se referem não parece estar relacionado com o acúmulo de informação, mas sim como o saber que se adquire pela experiência vivida⁴⁰ em comunidade (como apontam os trechos em destaque nas falas acima), sobretudo no que diz respeito às experiências em performance da orquestra. Com base nisso, convém afirmar que os/as participantes da VB se aproximam do que Bondía (2002) entende como “sujeitos da experiência” em contraposição ao “sujeito da informação”. A respeito deste último, Bondía define:

O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que nada lhe aconteça” (BONDÍA, 2002, p.22).

Já o “sujeito da experiência”, para o referido educador:

“[...] seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial” (BONDÍA, 2002, p.24).

Ou seja, “disponibilidade fundamental” e “abertura essencial”, dentre outros fatores, corroboram a experiência aproximada desses sujeitos com a concepção da Música Universal mediada por André Marques, pela qual se deixaram atravessar, em coletivo e por motivações comuns. O conhecimento perseguido pelos/as integrantes da orquestra, enquanto “sujeitos da experiência”, vai de encontro a uma noção meramente utilitária de conhecimento, no qual este último tende a visar “[...] basicamente mercadoria e, estritamente, dinheiro...” (BONDÍA, 2002, p.27). Do mesmo modo, a aglutinação dessas pessoas se aproxima da perspectiva de “relação associativa” apontada por Silva (2016), na qual os participantes se organizam por valores e fins racionalmente motivados. No caso da VB, entendo que essa organização parte da visão estética e musical compartilhada, uma vez que a disponibilidade dos sujeitos

⁴⁰ “Tendo em mente a noção de *Erlebnis* (frequentemente traduzida como “vivência” ou “experiência vivida”), Turner fala de um processo constituído por cinco momentos: 1) algo acontece a nível da percepção, provocando uma aguda sensação de dor ou prazer; 2) imagens de experiências passadas são evocadas; 3) emoções associadas a essas experiências do passado são revividas; 4) um sentido (*meaning*) é gerado na medida em que conexões se estabelecem, fazendo com que o passado e o presente entrem, conforme uma expressão de Dilthey, em uma “relação musical”; e 5) a experiência se completa através de uma forma de expressão. Daí a noção de performance” (DAWSEY, 2013, p. 382-383).

envolvidos não está orientada com finalidades de mercado, conforme enfatiza Gui Silveiras: “a música é o fator principal ali. O elo que une todo mundo [...]. **Para mim, não é um trampo**” (SILVEIRAS, 2023).

Referindo-se à especificidade das atividades da orquestra, o professor Fábio Leal ressalta:

[...] quem se aproxima e gosta e se identifica entende que é uma [...] experiência muito única, né? Que é uma **experiência pedagógica e artística diferente**. [...] E aí acaba criando uma atmosfera, né? É tipo um... **Tipo uma comunhão de pessoas**, né? E eu acho que todo coletivo, quando tem esse entendimento, [...] ele traz uma **energia**, né? [...] **O coletivo [...] amplifica a sua empolgação, né? Você compartilha sua empolgação, seus anseios, suas dúvidas, né? [...] principalmente na juventude, principalmente quando você é jovem, né?** (LEAL, 2023).

Entendo que esse ambiente ou atmosfera favorável à criação artística - que predica pela intuição, presença, escuta ativa, pelo sentir, tem desdobramentos singulares na performance do grupo, sobretudo no campo da experiência e de que forma esses sujeitos, dos mais variados contextos socioculturais, se deixam atravessar por ela, dando sentido, coletivamente, para o que se entende por performance em uma perspectiva mais alargada e contemplada neste trabalho. Portanto, é possível afirmar que a performance da VB também se materializa através de um ‘gesto de interrupção’ praticado em comunidade, que torna a experiência possível e situada na “contramão do mundo”, conforme enfatiza Fábio Leal: “você ter um lugar onde o tempo todo a tecla é: ‘acredita na sua intuição, acredita no seu ouvido’ [...] esse jeito de fazer as coisas é totalmente na contramão do mundo. Porque, como eu falei, assim, o tecido, a matéria-prima é o tempo. E como você vai ter isso nesse mundo?” (LEAL, 2023). Desse modo, como observa Bondía:

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (BONDÍA, 2002, p. 24).

Entendo que os aspectos de convivência, o caráter comunitário e de construção coletiva, a convergência de motivações, as adversidades enfrentadas, bem como o espírito de empenho e doação contribuíram para o estabelecimento de um significativo envolvimento afetivo e emocional dos participantes. O cultivo da arte do encontro, por exemplo, e a dimensão de

presença nele envolvida é rememorado por André Marques, em contexto atual no qual a orquestra não se reúne mais com frequência:

[...] o que às vezes sinto falta é de estar junto mesmo, sabe, [...] porque tem essa coisa também, não só a parte musical, mas a parte de... a gente virava uma família mesmo, né, porque estar toda semana, a gente estava junto [...] e era um tempão, né? Então, a gente se conhecia bem, [...] era meio que quase uma família, assim. Então, isso é uma coisa que eu sinto falta, né? E isso refletia no palco, né? (MARQUES, 2023).

De um ponto de vista etimológico, a palavra experiência abarca as dimensões de travessia e perigo, além de trazer o *ex* de existência (BONDÍA, 2002). Devido aos fatores já apresentados em capítulos anteriores que inviabilizam a manutenção dos encontros frequentes e de apresentações recorrentes, a existência do próprio grupo já foi posta em causa por seus integrantes, como é possível notar nos relatos abaixo:

[...] a gente até brincou, que **‘então a Vintena acabou’**. Acabou porque para a gente era isso, né? Tipo: a gente estava desde o começo, a concepção da Vintena era um ensaio toda semana, né? Era criar ali e tal. Mas foi ficando disfuncional para todo mundo, inclusive para o André... foi tendo outras coisas. Foi... a vida, vai tomando caminhos, assim. Termos de logística, mesmo que fica muito difícil, né? E daí, **não é que ela acabou, mas a gente parou de ensaiar assim nesse intervalo**, né?” (MALTA, 2023).

[...] acho que **quando a gente toca, é uma energia muita coisa boa**, sabe? Muita coisa boa. [...] E aí, [...] várias vezes pensei em desistir, [...]. Já teve umas fases difíceis, né, de "ah, não tem lugar direito para ensaiar", correr atrás de lugar para ensaiar. E o pessoal, às vezes, o pessoal da cidade não valorizava, e aí tinha época, também, que o pessoal começava, às vezes tinha que faltar muito os ensaios, né? Então teve fases difíceis assim, e eu pensei muito em desistir. Só que quando a gente tocava, passava. [...]. Então, acho que a música ali, o grupo, né, todo mundo ali pela música, acho que faz muita diferença. [...] está todo mundo pela música, e aí rola uma energia muito forte. **E sempre quando a gente toca, eu já desisto, se eu estava pensando em desistir, eu volto atrás**. (MARQUES, 2023).

Se “o sujeito da experiência é sobretudo um espaço onde têm lugar os acontecimentos” (BONDÍA, 2002, p.24), apesar da realidade atual, a VB, enquanto experiência plural em performance, segue (re)existindo em cada um dos sujeitos que a compõem e que dão forma a um corpo coletivo - “todo mundo pela música” - um território de passagem, pois toda a experiência vivida é passada adiante através das suas vozes, de seus sons.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As discussões empreendidas neste trabalho buscaram evidenciar as principais relações entre o conceito de Música Universal da Escola Jabour e os processos criativos, de transmissão e de performance musical da Vintena Brasileira. Para tanto, a concepção de performance musical adotada aqui entendeu performance e produto musical como resultados de experiências vivenciadas em processos sociointerativos que, através de encontros presenciais com a audiência, ou da audição de gravações dos discos disponíveis, suscitam novas experiências com o potencial de gerar novos impactos e significados.

No capítulo 1 apresentei um panorama buscando identificar os principais aspectos históricos e contextuais envolvidos na orquestra, enfatizando o caráter pedagógico da origem do grupo, sobretudo por se tratar de pessoas que se propuseram a dar continuidade às atividades anteriormente realizadas no contexto de um conservatório de música. O processo criativo e de transmissão musical de “compor na hora” foi apontado como uma dimensão fundamental para a consolidação da orquestra, uma vez que foi através dessa prática (anteriormente empregada com finalidades didático-pedagógicas) que o repertório do grupo foi criado, arranjado e desenvolvido no transcorrer dos ensaios durante um período de aproximadamente dez anos. A prática, inspirada na abordagem adotada por Hermeto Pascoal no período de consolidação conceitual da Música Universal (entre 1981 e 1993) e do desenvolvimento da Escola Jabour, preconiza fundamentalmente a intuição e o sentir como motores dos processos criativos e se utiliza de um caráter oral/aural como principal recurso para sua transmissão.

Diversos aspectos evidenciados na literatura que caracterizam a Música Universal de Hermeto Pascoal no âmbito dos aspectos estético-estruturais e procedimentos técnico-musicais foram mencionados por André Marques e os demais integrantes e ex-integrantes da VB como pertencentes aos estudos e práticas da orquestra, bem como ao repertório do grupo. Dentre os aspectos ressaltados, sobretudo no capítulo 2, destaco a utilização de gêneros populares brasileiros (sobretudo os nordestinos), a recorrência de sobreposições rítmicas e métricas, o uso de polirritmias e compassos mistos e o emprego de terminologias próprias para designar figuras rítmicas habituais.

A partir do encontro com Hermeto houve uma virada epistemológica musical de André Marques, em destaque no capítulo terceiro. Convém ressaltar que a parte dedicada às dimensões sociointerativas dos processos musicais da orquestra ganhou, neste estudo, proporções ampliadas com o intuito de apresentar, ao pormenor, o caminho percorrido até a

consolidação estético-estrutural do grupo, com ênfase nas vozes dos sujeitos participantes. Tal virada teve como ponto de partida a proposta de Hermeto de emprego do canto como uma espécie de mediador da percepção. Essa ideia se vincula à forma de criação e transmissão musical da escola, bem como orienta a improvisação dessa vertente musical. Identifiquei os principais aspectos musicais desenvolvidos nos ensaios com o Hermeto Pascoal & Grupo, a partir do ingresso de André Marques no grupo, em 1993, tais como: o impulso inicial no estudo e na pesquisa de ritmos e gêneros populares brasileiros; o processo criativo de “compor na hora”; e os protocolos de comunicação (SILVA, 2016). Considero que esses elementos foram fundamentais para a consolidação das dimensões artísticas e pedagógicas de André Marques. Entendo que, por meio desse levantamento, foi possível ter uma melhor compreensão de como os conhecimentos adquiridos por ele através da interação com o músico alagoano e os demais integrantes do Hermeto Pascoal & Grupo foram rearranjados, adaptados e mediados, numa perspectiva singular e agregadora, com desdobramentos na orquestra Vintena Brasileira.

No contexto específico da VB, abordei ainda as etapas pedagógicas que antecederam a constituição da orquestra: as aulas de “Ritmos Brasileiros” no Conservatório de Tatuí e a subsequente oficina de ritmos realizada em Sorocaba. Essas etapas, que *a priori*, tinham o enfoque no estudo dos gêneros brasileiros, atuaram, conforme indicou André, como uma preparação dos participantes no domínio da concepção da Música Universal, uma vez que se empregava dinâmicas que remetiam às práticas da Escola Jabour referidas anteriormente, sobretudo a abordagem de “compor na hora” que foi introduzida já a partir das aulas no Conservatório de Tatuí.

É possível afirmar, com base em depoimento de André Marques, que não há um marco de fundação da orquestra, do ponto de vista cronológico. Contudo, esse fato reitera duas dimensões que busquei evidenciar neste estudo: 1) a percepção curvilínea do tempo (MARTINS, 2003) nos processos artístico-pedagógicos da orquestra; 2) a existência da orquestra, que se reconhece enquanto grupo durante a própria experiência vivida nas oficinas e apresentações, reiterando assim a relação intrínseca entre a transmissão musical e performance; o fazer artístico e pedagógico.

A contextualização dos espaços e das atividades realizadas nos ensaios da orquestra apontou para a manutenção de ensaios mais extensos voltados para criação e revisão de repertório, assim como para o contínuo exercício e desenvolvimento das aptidões técnico-musicais dos integrantes. Nesse âmbito, evidenciei, igualmente, os desafios enfrentados por um grupo numeroso em um país cuja precarização de políticas públicas voltadas para o acesso

à arte e cultura ainda é uma realidade, particularmente no campo da música instrumental. No entanto, vale ressaltar que dar ênfase a essas questões e às formas encontradas por esse grupo de pessoas para transpor esses desafios não teve lugar neste trabalho com o intuito de romantizar os processos, mas sim de evidenciar um princípio de resistência e de luta coletiva nas ações da orquestra que, neste ano de 2023, completa 20 anos de existência. Os relatos revelaram uma dimensão energética nas apresentações e gravações que impulsionava a permanência desses sujeitos no grupo, fortalecendo e dando sentido à prática comunitária.

Os sentidos atribuídos à experiência vivida passam pela mediação do corpo. No quarto capítulo, de teor mais analítico, destaquei a compreensão do grupo sobre música enquanto linguagem no que se refere à apreensão e difusão das dimensões formais dos gêneros brasileiros que, de maneira geral, buscam estabelecer uma espécie de gramática musical comum inscrita nos corpos dos integrantes do grupo, com intenso uso da voz como estratégia de desenvolvimento. Identifiquei que esses sujeitos da experiência (BONDÍA, 2002), portanto, fluentes nesse idioma comum, se deixam atravessar e transformar pela experiência vivida no campo dos saberes e afetos, corroborando uma relação estreita entre conhecimento, o saber da experiência (BONDÍA, 2002), e vida cotidiana em coletividade.

Através do estudo da performance da Vintena Brasileira, foi possível, portanto, obter uma melhor compreensão dos aspectos históricos e contextuais da orquestra, bem como da perspectiva ideológica musical que foi originada a partir de um indivíduo - Hermeto Pascoal - se ampliou através da adesão de outros sujeitos que produziram seus próprios trabalhos e impactaram mais pessoas, ampliando o escopo dessa vertente musical. Entendo que esse movimento, do individual para o coletivo, estando a Vintena Brasileira incluída, contribui para a solidificação da Música Universal enquanto um campo autônomo no contexto instrumental brasileiro.

A partir das informações e reflexões aqui apresentadas, é possível destacar que as principais relações entre o conceito de Música Universal da Escola Jabour e os processos criativos, de transmissão e de performance musical da Vintena Brasileira são: corpo como mediador da experiência musical, uma vez que a Música Universal preconiza uma atuação pautada na incorporação do conhecimento musical, sendo a escrita comumente utilizada enquanto uma ferramenta auxiliar; música como forma de linguagem, visto que há uma espécie de gramática musical comum aos envolvidos no que se refere à internalização das formas básicas dos gêneros brasileiros, bem como de protocolos e elementos técnicos musicais presentes nessa vertente musical; o emprego da voz como estratégia de desenvolvimento da

percepção e mediadora de uma realização musical com enfoque intuitivo; *ethos* coletivo, sobretudo no âmbito da criação e transmissão musical (como visto na abordagem de “compor na hora”), mas que se estende a dimensões afetivas e de cooperação para além da esfera musical.

Um trabalho como este aqui apresentado, no campo da etnomusicologia, está aberto para constantes revisões, aperfeiçoamentos e aprofundamentos dados a sua complexidade e amplo potencial investigativo. No entanto, foi necessário realizar alguns recortes por se tratar de uma dissertação de mestrado. Em momento futuro, outras abordagens possíveis podem surgir como, por exemplo, um estudo da performance da VB com base nos estudos decoloniais ou mais diretamente ancorados na área da educação musical; estudos envolvendo a difusão e recepção do trabalho da VB e seus impactos na formação do ouvinte de música instrumental brasileira; exercícios analíticos dos discos do grupo, a fim de identificar nuances de performance, a dinâmica circular que permeia as práticas artístico-pedagógicas da VB, dentre outros. Como todo estudo dessa natureza é também fruto de circunstâncias por vezes adversas, destaco a impossibilidade do encontro presencial para a realização do trabalho de campo, primeiro por causa da pandemia e, segundo, devido ao fato da VB não se reunir com a mesma frequência de antes para ensaiar. Na ocasião da minha participação na Vintena Brasileira (2017 a 2018), ainda não havia o projeto de produzir um trabalho acadêmico sobre o grupo, de modo que possíveis dados provenientes da observação *in loco* não puderam ser coletados ou acrescentados ao estudo, exceto pela memória das minhas próprias experiências, bem como as contidas nos relatos das pessoas envolvidas no grupo.

Finalmente, acredito que discutir os processos de performance e transmissão musical da Vintena Brasileira podem contribuir com discussões acerca de aspectos críticos e possíveis caminhos contra-hegemônicos em torno da formação musical na atualidade. Nesse caminho, entendo que as distintas práticas musicais da orquestra podem suscitar reflexões que apontem para o alargamento do conceito de música e de musicalidade, a problematização dos conhecimentos e saberes dominantes, bem como contribuir com propostas, ferramentas e metodologias para a produção e compartilhamento do conhecimento musical, com a ampliação dos universos culturais das pessoas envolvidas, proporcionando caminhos, questões e temas que emergem dessa perspectiva de atuação e que poderão ser abordados em trabalhos posteriores.

7 REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Paulo. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 8 de fevereiro de 2023.

ARRAIS, Marcos Augusto Galvão. **A música de Hermeto Pascoal uma abordagem semiótica**. Dissertação de mestrado – Universidade de São Paulo, 2006.

AUSTIN, John Langshaw. **How to do things with words**. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BAHIANA, Ana Maria. Música instrumental: **o caminho do improviso à brasileira**. In: Anos 70: 1 - Música popular. Org. Adauto Novaes. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980b.

BAUMAN, Zygmunt; MAY, Tim. **Aprendendo a pensar com a sociologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Tradução de Pedrinho A. Guareschi. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

BASTOS, Marina Beraldo Bastos; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Análise de improvisações na música instrumental: em busca da retórica do jazz brasileiro. **Revista Eletrônica de Musicologia**, v. 11, 2007

BENEDETTI, Luiz. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 13 de fevereiro de 2023.

BERGAMINI, Fabio. Márcio **Bahia e a “Escola do Jabour”**. Mestre em Música – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, p. 20–28, abr. 2002.

BORÉM, Fausto; ARAÚJO, Fabiano. Hermeto Pascoal: **experiência de vida e a formação de sua linguagem harmônica**. Per musi, Belo Horizonte, n. 22, p. 22-43, Dez. 2010. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-75992010000200003&lng=en&nrm=iso. Access em 22 Feb. 2021.

BORGES, Laís Gomes. 2019. "Performance - Victor Turner". In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/performance-victor-turner>

BITUCA. São Paulo: **Selo Independente/Tratore**, 2015. (CD)

BLACKING, J. **How Musical is Man?** Seattle: University of Washington Press, 1973.

BRINNER, Benjamin. **Performing practice, § II: Non-Western And Tradicional Music**. In: BRINNER, Benjamin. The new grove dictionary of music online. Oxford: Oxford University Press, 2010.

CAMPBELL, Patricia S. Ethnomusicology and Music Education: Crossroads for knowing music, education, and culture. **Research Studies in Music Education**, v. 21, n. 1, p. 16–30, 2003.

CAMPOS, Lúcia Pompeu de Freitas. **Tudo isso junto de uma vez só: o choro, o forró e as bandas de pífanos na música de Hermeto Pascoal**. 2006. 149 f. UFMG, Belo Horizonte, 2006.

CARVALHO, Thiago Cabral. **Por um modelo morfológico aplicado à análise musical: investigando processos criativos na Sinfonia em Quadrinhos de Hermeto Pascoal**. 2017. UFPB, João Pessoa, 2017.

CIRINO, Giovanni. **Narrativas musicais: performance e experiência na música popular instrumental brasileira**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2009.

COOK, Nicholas. **Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance**. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

COSTA, Fabiano Araújo. **Análise e realização de 4 leadsheets do Calendário do Som de Hermeto Pascoal segundo os conceitos harmônicos de Arnold Schoenberg**. 2006. 177 f. 2006.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. **A música experimental de Hermeto Paschoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem**. Dissertação de Mestrado em Música. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

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

COSTA-LIMA NETO, Luiz. O cantor Hermeto Pascoal: os instrumentos da voz. **PER MUSI-Revista Acadêmica de Música**, n. 22, 2010.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. The Musical Universe of Hermeto Pascoal. **Popular music and society**, v. 34, n. 2, p. 133–161, 2011.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. Play and Intrinsic Rewards. **Journal of Humanistic Psychology**, v. 15, n. 3, p. 41–63, jul. 1975.

DAWSEY, John C. Victor Turner e antropologia da experiência. **Cadernos de Campo** (São Paulo, 1991), v. 13, n. 13, p. 163, 30 mar. 2005.

DE BAQUE ÀS AVESSAS. São Paulo: Selo Independente/Tratore, 2008. (CD)

DEL PINO, Ramon. **Tocando junto: um olhar sobre os processos de interação em grupos influenciados pela Escola Jabour**. Dissertação de mestrado – Universidade Estadual de Campinas, 2018.

FABBRI, Franco. “**A Theory of Musical Genres: Two Applications**”. In: Popular Music Perspectives, Papers from the First International Conference on Popular Music Research, David Horn e Philip Tagg, eds., IASPM, Göteborg & Exeter, 1982.

FANTI, Guilherme. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 22 de fevereiro, 2023

FELD, Steven; FOX, Aaron A. Music and Language. **Annual Review of Anthropology**, v. 23, n. 1, p. 25–53, 1994.

GARANHÃO, Carlos Eduardo Sueitt. **A bateria de Cleber Almeida adaptação de gêneros musicais nordestinos para o contexto da música do Trio Curupira**. 2019. Mestre – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2019.

GOFFMAN, Erving. **The Presentation of Self in Everyday Life**. New York: Doubleday, 1959.

GRAEFF, Nina. Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda. **Música e Cultura** 9, p. 1–23, 2014.

GUSTINELLI, Samuel. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 19 de outubro, 2022.

IDENTIDADE. Rio de Janeiro: Delira Musica, 2012. (CD)

LABIRINTO. São Paulo: Selo Independente/Tratore, 2011. (CD)

LEAL, Fábio. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 21 de fevereiro, 2023

LEME, Paulinho. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 23 de fevereiro, 2023

MALTA, Ana. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 15 de fevereiro, 2023

MARQUES, André. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 16 de março, 2023.

MARQUES, André. **Entrevista pelo show da Vintena Brasileira concedida ao programa Instrumental Sesc Brasil**, em 17 de junho, 2008. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=acUV0tml-IM> 15. Acesso em 26 de junho, 2023.

MARQUES, André. André Marques Sexteto: **Linguagem rítmica e melódica dos ritmos brasileiros**. 1ª edição. Sorocaba-SP: O autor, 2018.

MADRID, Alejandro L. ¿Por qué música y estudios de performance? ¿Por qué ahora?: una introducción al dossier. Trans. **Revista Transcultural de Música**, n.19, p. 1-9, 2009.

MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras**, v. 0, n. 26, p. 63–81, 30 jun. 2003.

MORAES, Fúlvio. **Entrevista concedida a Nido Fernandes**. Online. 17 de fevereiro, 2023

MÜLLER, Vânia Beatriz. **Indivíduo músico, música universal: uma etnografia na Itiberê Orquestra Família**. Florianópolis: Centro de Filosofia e Ciências Humanas; Universidade Federal de Santa Catarina, 2010. 249 p. Tese de Doutorado em Ciências Humanas.

NETTL, Bruno. **Ethnomusicology and the teaching of world music**. In: LEES, Heath. Music education: sharing musics of the world. Seul: ISME, 1992.

NICHOLSON, Stuart. Is jazz dead? (Or has it moved to a new address). New York: Routledge, 2005.

OLIVEIRA PINTO, Tiago de. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. **Revista de Antropologia**, v. 44, n. 1, p. 222–286, 2001.

PANSICA, Rafael Rocha. **Laboratório intuitivo: da força transformadora da música de Hermeto Pascoal**. 2022. 124 f. UFMG, Belo Horizonte, 2022.

PASCOAL, Hermeto, **Entrevista [em áudio] cedida a Aramis Millarch**. Disponível em: <goo.gl/EIuGK8>. Acesso em: 05 de dezembro 2022

PIEIDADE, Acácio Tadeu de C. **Brazilian Jazz and the Friction of Musicalities**. In: **Jazz Planet**, Atkins, Taylor (Editor). Jackson: University Press of Mississippi, pp. 41-58, 2003

PIEIDADE, Acácio. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. **Opus**, v. 11, n. 1, p. 197–207, 2005.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. **Educação musical e cultura: singularidade e pluralidade cultural no ensino e aprendizagem da música**. p. 9, 2004.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. **Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros**. 2005. Tese de doutorado em etnomusicologia – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Até quando Brasil? Perspectivas decoloniais para (re)pensar o ensino superior em música. PROA: Revista de Antropologia e Arte | **Unicamp** | 10 (1) | p. 153 - 199 | Jan - Jun | 2020.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva. Educação musical e etnomusicologia: caminhos, fronteiras e diálogos. **Opus**, Goiânia, v. 16, n. 2, p. 113-130, dez. 2010.

QUEIROZ, Luiz Ricardo Silva; MARINHO, Vanildo Mousinho. Educação musical e etnomusicologia: lentes interpretativas para a compreensão da formação musical na cultura popular. **Opus**, v. 23, n. 2, p. 62–88, 2017.

[R]EXISTIR. São Paulo: Selo Independente/Tratore, 2018. (CD VINTENA BRASILEIRA)

RICE, Timothy. Toward the Remodeling of Ethnomusicology. **Ethnomusicology**, v. 31, n. 3, p. 469, 1987.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. **Performance musical na cultura popular contemporânea de João Pessoa**. 2017. Tese de doutorado em Música – Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2017.

RIBEIRO, Fábio Henrique Gomes. Paradigmas teóricos sobre a performance musical na cultura popular. *Revista Música Hodie*, **Goiânia**, v. 18, n. 2, p. 270-285, 2018.

RIBEIRO, Fábio Henrique. **Performance musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva-MG**. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

RODRIGUES, Késia Decoté. **Música popular instrumental brasileira (1970-2005): uma abordagem subsidiada pelo estudo da vida e obra de oito pianistas**. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de Janeiro, UFRJ, 2006.

SANCHEZ, Leonardo Pellegrim. **Uma análise dos quartetos de saxofone de Carlos Malta: o educador, o compositor e o instrumentista**. 2009. 259 f. Dissertação de mestrado – Unicamp, Campinas, 2009.

SILVA, Raphael Ferreira. **Improvisação e interação na “Escola Jabour”**. Tese de doutorado em Música. Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

SILVA, Raphael Ferreira da; Gimenes, Marcelo. Escola Jabour: Hermeto Pascoal & Grupo e suas ramificações. *Revista Vórtex*, Curitiba, v.5, n.1, 2017, p.1-25

SILVEIRAS, Gui. Entrevista concedida a Nido Fernandes. Online. 16 de novembro, 2021.

SCHECHNER, Richard. **Performance theory**. New York: Routledge, 2003

SCHECHNER, Richard; BRADY, Sara. **Performance studies: an introduction**. 3rd ed ed. London ; New York: Routledge, 2013.

SOUZA, Luan Sodré de. **Educação musical afrodiaspórica: uma proposta decolonial para o ensino acadêmico do violão a partir dos sambas do Recôncavo Baiano**. 2019. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

TURINO, Thomas. **Music as social life: the politics of participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

VISCONTI, Eduardo de Lima. **A guitarra brasileira de Heraldo do Monte**. Campinas. Dissertação de mestrado, Unicamp, 2005.

WATERMANN, Richard. “**African Influences on the Music of the Americas**”, in Tax, S. (org.), *Acculturation in the Americas*. XXIXth International Congress of Americanists, Chicago, n. 207, 1952.

WEBER, Max. **Economia e sociedade**. vol. 1. Brasília: Editora UnB, 1994.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

8 APÊNDICES



Universidade Federal da Paraíba
Centro de Comunicação, Turismo e Artes
Programa de Pós-Graduação em Música

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)

_____, ____ de _____ de _____

Prezado(a) sr(a),

O pesquisador Francisco Orniudo Fernandes Filho (matrícula 20211017291), convida você a participar da pesquisa intitulada “**[R]existir: a performance da Vintena Brasileira**” sob orientação do Prof. Dr. Fábio Henrique Gomes Ribeiro, no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Para tanto você precisará assinar o TCLE que visa assegurar a proteção, a autonomia e o respeito aos participantes de pesquisa em todas as suas dimensões: física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural e/ou espiritual – e que a estruturação, o conteúdo e forma de obtenção dele observam as diretrizes e normas regulamentadoras de pesquisas envolvendo seres humanos preconizadas pela **Resolução 466/2012 e/ou Resolução 510/2016**, do Conselho Nacional de Saúde e Ministério da Saúde.

Sua decisão de participar neste estudo deve ser voluntária e não resultará em nenhum custo ou ônus financeiro para você. Todos os dados e informações fornecidos por você serão tratados de forma anônima/sigilosa, não permitindo a sua identificação a não ser que você autorize a publicação de seu nome no texto do trabalho.

Esta pesquisa tem por objetivo entender os processos criativo, de transmissão e de performance musical na orquestra Vintena Brasileira. Pretendemos destacar os diversos aspectos contextuais envolvendo musicistas e seus conhecimentos, interações, concepções, símbolos e códigos compartilhados, audiência, tempo, espaço, dentre outros aspectos, relacionados com o conceito de Música Universal da Escola Jabour. No presente trabalho você está sendo convidado a participar de maneira voluntária e consentida de uma coleta de dados através de entrevista semiestruturada com o intuito de que você conte um pouco de sua história

e participação na orquestra e descreva, com base em sua trajetória e experiência, suas impressões e percepções acerca das práticas desse grupo.

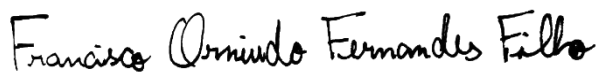
A entrevista será realizada de forma remota através de videoconferência (na plataforma *Zoom*, *Google meet*, ou qualquer outra da sua preferência e disponibilidade) em horário previamente combinado e estabelecido de modo que se encaixe da melhor forma possível dentro de sua rotina. Delimitamos a duração de duas horas para a realização da atividade para que não haja cansaço ou desgaste excessivo. A entrevista será registrada em áudio e vídeo através de softwares livres de gravação e armazenada em HD externo com acesso exclusivo deste pesquisador. Após a transcrição e análise dos dados obtidos, enviaremos os resultados da pesquisa antes da sua publicação. Os resultados finais e parciais poderão ser apresentados em congressos, anais e periódicos especializados. Reforçamos que seu nome apenas será divulgado mediante sua autorização.

Essa pesquisa oferece riscos mínimos nos termos da Resolução 510/2016 do Conselho Nacional de Saúde, decorrentes dos procedimentos metodológicos e do seu potencial de causar danos maiores ao participante para além dos existentes na vida cotidiana, em consonância com o caráter processual e dialogal dessa pesquisa e da coleta de dados desta. Qualquer eventual contratempo (como cansaço, por exemplo) poderá ser contornado com a interrupção da entrevista e reagendamento para ocasião mais adequada à rotina do entrevistado.

Este trabalho poderá contribuir para a comunidade na qual os participantes estão inseridos e para a sociedade de maneira mais ampla uma vez que teremos uma compreensão ampla e significativa sobre uma relevante manifestação da realidade cultural brasileira que poderá servir de material para aprofundamentos posteriores em outras pesquisas e trabalhos acadêmicos e beneficiar músicos, professores, pesquisadores e apreciadores da música brasileira, sobretudo a música instrumental.

Reiteramos que sua participação é voluntária, que não há a obrigação de fornecer quaisquer informações e/ou colaborar com as atividades solicitadas. Desse modo, a qualquer momento, seu consentimento pode ser retirado sem que haja nenhum tipo de prejuízo em decorrência dessa decisão. Nos colocamos à disposição para esclarecer qualquer dúvida que eventualmente possa surgir em qualquer etapa desta pesquisa.

Atenciosamente,



Francisco Orniudo Fernandes Filho

Informação de Contato do Responsável Principal

Francisco Orniudo Fernandes Filho

Email: nidofernandes@hotmail.com

Telefone: (11) 987555396

Informação de contato do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPB

Telefone: (83) 32167005

Endereço e Informações de Contato do Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)/CCS/UFPB

Comitê de Ética em Pesquisa (CEP)

Centro de Ciências da Saúde (1º andar) da Universidade Federal da Paraíba Campus I – Cidade Universitária / CEP: 58.051-900 – João Pessoa-PB

Telefone: +55 (83) 3216-7791

E-mail: comitedeetica@ccs.ufpb.br

Horário de Funcionamento: de 07h às 12h e de 13h às 16h.

Homepage: <http://www.ccs.ufpb.br/eticaccsufpb>

CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Ao colocar sua assinatura ao final deste documento, _____, de forma voluntária, na qualidade de **PARTICIPANTE** da pesquisa, expressa o seu **consentimento livre e esclarecido** para participar deste estudo e declara que está suficientemente informado(a), de maneira clara e objetiva, acerca da presente investigação. E receberá uma cópia deste **Termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE)**, assinada pelo(a) Pesquisador(a) responsável.

() Desejo que meu nome seja publicado no trabalho.

() Desejo que o anonimato seja mantido.

_____, ____ de ____ de ____.

Nome completo do(a) participante da pesquisa

Assinatura, por extenso, do(a) Participante da Pesquisa

Obs: esse termo deverá ser assinado em duas vias, sendo uma destinada ao pesquisador responsável e outra para o participante da pesquisa. Todas as folhas desse termo deverão ser rubricadas por ambos

Roteiro de entrevistas

André Marques – formação e contato com Escola Jabour

- 1) Qual a frequência dos ensaios no Hermeto Pascoal & Grupo? Qual duração?
- 2) Como acontecia o processo de criação e de transmissão musical nesse contexto?
- 3) O que era trabalhado nos ensaios? Como se realizava o processo?
- 4) O que mais chamou atenção nessa concepção e metodologia? Quais as vantagens e desvantagens?
- 5) Em que momento se sentiu apto a incorporar essa metodologia nas suas próprias práticas?

André Marques – Vintena

- 1) O que é preciso para fazer parte da orquestra? Como são escolhidos os músicos que tocam?
- 2) Qualquer pessoa poderia participar da orquestra?
- 3) Como se aprende o conhecimento necessário para fazer parte?

Características dos integrantes:

- 1) Nome e idade do(a) integrante:
- 2) Há quanto tempo participa da orquestra:
- 3) Experiências anteriores em diferentes grupos:
- 4) Contatos anteriores com a concepção da “Escola Jabour”:
- 5) Já conhecia a metodologia e concepção da orquestra?
- 6) Quais vantagens e desvantagens dessa forma de proceder?

Oficinas de ritmos e ensaios da Vintena Brasileira

- 1) Onde o grupo ensaia (ensaiava)?
- 2) Os ensaios são (eram) regulares ou são (eram) marcados de acordo com as necessidades? Qual a periodicidade do ensaio (dias, carga horária)?
- 3) O que é (era) trabalhado nos ensaios? Como se realizava o processo?
- 4) O ensaio é (era) sempre realizado com todos os integrantes juntos? Há (havia) ensaios de naipes isoladamente?
- 5) Existe alguma outra atividade de preparação para a apresentação?

- 6) Quais são os momentos em que se ensina (ensinava) as músicas: nos ensaios, nas apresentações?
- 7) Qual a relação do grupo no que diz respeito ao uso de partituras?

Performance musical

- 1) Instrumentos – que instrumentos são utilizados?
- 2) Canto – Quem canta as músicas? Como é cantado?
- 3) Repertório trabalhado
- 4) Gêneros, estilos e ritmos
- 5) Espaços de performance: onde o grupo se apresenta? O que é necessário para realizar a apresentação? Quais as principais dificuldades?