

A utilização de música popular latino-americana no ensino de violoncelo: uma proposta aplicada através da obra de José Bragato

Comunicação

Leonardo Medina
Universidade Federal da Paraíba
leomedinacello@gmail.com

Resumo: Com o presente trabalho apresento uma proposta educacional que desenvolverei como professor de Conservatório Pernambucano de Música, e que forma parte do meu trabalho de pesquisa de mestrado em andamento no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. O objetivo fundamental dela consiste em aproximar a música popular latino-americana, aos estudantes de violoncelo do Conservatório Pernambucano de Música, a través da presença dos gêneros de nosso continente na obra para violoncelo e piano, de José Bragato. Para isto me utilizarei de uma metodologia dialógica, que consiste em aproximar os ritmos através de apreciação e descoberta através das tópicas musicais e recolher a experiência dos alunos mediante a utilização da observação direta, anotações e questionário semiestruturado.

Palavras Chaves: musica popular latino-americana, ensino de violoncelo, tópicas musicais.

Introdução: O problema da falta de contato com a música popular no ensino de música especializado.

Não raro, observa-se que na maioria dos centros especializados em ensino de música na América Latina, a música popular tem pouco espaço nos centros de ensino, e sofre desconhecimento por parte fundamental dos membros da comunidade acadêmica. No caso dos instrumentos de cordas friccionadas, por mais que muitas obras de caráter erudito se utilizam de ritmos de origem popular, folclóricos e/ou de tradição oral, a maioria dos planos de ensino deixam esse repertório pouco frequentado pelos alunos, e na maioria das vezes ele é ensinado descontextualizado e desconectado com os ritmos ou gêneros em que se baseiam. Isto cria uma lacuna na formação, e isso fica refletido nos anais dos congressos da Associação Internacional para o estudo da Música Popular (IASPM-AL):

“Desta maneira se queremos lograr em nossos estudantes uma formação musical mais completa e integral, a reestruturação do desenho curricular na formação musical tem que ser iminente, onde se leve em conta as manifestações populares nas suas distintas acepções [...] Como um estudante de música vai defender a música popular se nunca há tem estudado nem conhecido? Por esta razão defende a música erudita e a sobrepõe ante a popular, subestimando esta última pelo simples desconhecimento que tem sobre ela. Se o aluno estudasse as músicas populares, sua visão sobre elas seria totalmente diferente.” (TORRES, 2002, p.7)

Segundo vários especialistas, a música latino-americana resulta desprestigiada muitas vezes pelo fato de ter sido alvo de análises superficiais sem levar em conta o contextual e sua natureza híbrida. Para Canclini (2006), as tradições, na América Latina ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar, e devido a essa hibridação, como troca e mistura entre culturas diferentes -tradicional, modernas, locais, globais- que surge o peso específico que a música latino-americana tem em seus mais de 500 anos de história mestiça.

Mesmo sendo de caráter popular ou erudito, tradicionais ou modernas, resulta fundamental que distintos elementos da linguagem musical intrínseca das obras compostas por latino-americanos, sejam explorados pelos intérpretes nascidos nesse continente. E quando essas peças envolvem ritmos de origem popular, é importante conhecer o contexto, e entender as estruturas básicas desses gêneros, para conseguir uma aproximação significativa, que leve a uma interpretação mais sólida. Sobre isso, o professor do piano israelense Alon Yavnai, declara na ementa da sua oficina de música latino-americana:

“Esta oficina serve para desenvolver a consciência dos estudantes acerca da Música latino-americana. Acredito que a exposição a esta música, leva aos estudantes a enriquecer seu repertório, desenvolver um senso muito mais forte do ritmo ao improvisar e permite aprimorar as habilidades no piano. A literatura pianística da música latino-americana é desafiante e elaborada, já que está influenciada tanto pela música da África e a Europa, desde pelo menos 500 anos. O fraseio melódico e as mudanças harmônicas se derivam firmemente dos diferentes ritmos presentes na América Latina. Por isso, é crucial ter uma profunda compreensão das células rítmicas de cada um de estes gêneros musicais”. (cf. YAVNAI, 2015)

Isso leva a criar oportunidades que brindem a possibilidade de conhecimento e valorização da música feita no nosso continente, e para isso trago esta proposta a ser aplicada

conjuntamente no Conservatório Pernambucano de Música e na Universidade Federal de Pernambuco onde estou ministrando aulas.

Música Popular latino-americana: em busca de definições

Inicialmente seria adequado definir o que seria música popular, mas esta não é uma tarefa fácil, tal como é revelado no verbete *popular music*, no dicionário *Grove of Music Online*:

“Este é, no entanto, um dos termos mais difíceis de definir exatamente [...] especialmente porque o seu significado [...] mudou historicamente e, muitas vezes varia entre culturas; especialmente porque as suas fronteiras são nebulosas, com peças individuais ou gêneros que se movem entre as categorias, ou que estão localizadas dentro ou fora de acordo com o ponto de vista do observador e, particularmente, porque o amplo uso histórico da palavra popular tem dado uma riqueza semântica que resiste a reduções.” (cf. MIDDLETON E MANUEL, 2010)

Já em nosso continente, tudo indica que este termo somente aparece na historiografia musical a partir da metade do século XIX e começo dos XX, justo na época do nascimento e consolidação das repúblicas nascentes, onde ficou emparentado com o termo folclore, e com aqueles saberes próprios do ‘povo’, sendo este o verdadeiro representante do que seria a música nacional.

[...] “a chegada do conceito de povo via folclore e do romantismo europeu, fez com que o nosso conceito de música popular fosse entendido como sinônimo tanto de folclore como de nacional Isso fez com que a historiografia das primeiras décadas do século XX não se interessasse nos fenômenos de massificação musical indústria da música, cinema e rádio estavam começando a causar em todo o continente senão que se criou uma escala onde o acadêmico e o popular, tornou-se antagônica, e fenômenos relacionados com os meios de comunicação, foram postos de lado pela historiografia musical nacionalista vigente naquele momento”. (GONZALEZ 2010, p.28)

No que diz respeito à função social que a música tem em nossa sociedade, nós não podemos esquecer que um músico vai ser ator e representante cultural da sociedade onde mora. Nesse caso, tem que ser parte da sua formação a discussão do que realmente pensa fazer com a música, e se pensa em melhorar as desigualdades de acesso à cultura que nossa sociedade atualmente possui. Muitos deles possivelmente vão ser também professores, e por isso devemos capacitar os futuros artistas e docentes para que estejam cientes da sua própria

realidade sócio cultural, e possam modificá-la. Nesse sentido, a educadora musical Dra. Violeta de Gainza afirma:

“Eu presido o Foro Latino-americano de Educação Musical (FLADEM), um cujos objetivos essenciais é dar a conhecer nossa realidade. Na América estão acontecendo coisas muito interessantes: o que tem que fazer é detectá-las e multiplicá-las. Deveríamos tentar formas de ação novas, próprias, a partir do que temos aqui e agora.” (GAINZA, 2003, p.18)¹

Assim também, outro dos mais representativos pedagogos da América Latina, Paulo Freire, descreve o “saber político” necessário para criar sociedades mais democráticas:

“se sou um cozinheiro, se quero ser um bom cozinheiro, necessito conhecer muito bem as modernas técnicas da arte de cozinhar. Mas, necessito, sobretudo, saber para quem cozinho, em que sociedade cozinho, contra quem cozinho, a favor de quem cozinho. E este é o saber político que a gente tem que criar, cavar, construir, produzir para que a pós-modernidade democrática, a pós-modernidade progressista se instale e se instaure contra a força e o poder de uma outra pós-modernidade que é reacionária” (FREIRE, 1977, p.81)

A obra para violoncelo de José Luis Bragato

José Luis Bragato (1915) é um violoncelista, compositor e regente ítalo-argentino. Argentino por adoção, já que morou a maior parte da sua vida em Buenos Aires, tendo também passado um tempo no Brasil, por volta dos anos 1976 e 1982. Destacou-se tanto na música erudita como na popular, convivendo entre esses dois mundos historicamente enfrentados e combinando isso dentro de sua obra. Foi difusor do tango e da música de tradição popular dos países onde morou, Argentina e Brasil; e também da paraguaia, tendo editadas reconhecidas guarânias e polcas. Não obstante, o que mais se destaca na sua carreira resulta de seu relacionamento íntimo com Astor Piazzolla. Além de ter tocado nas primeiras e últimas formações dele, o violoncelista foi designado pelo próprio a ser seu único copista e arranjador.

Porém além das edições, colaborações e parcerias, Bragato soma cerca de cinquenta composições próprias, cuja parte significativa é inédita e não possui registros fonográficos. Mesmo que ele tenha obtido algum tipo de renome internacional pelos seus arranjos da música

¹ “Yo presido el Foro Latinoamericano de Educación Musical (FLADEM), uno de cuyos objetivos esenciales es dar a conocer nuestra realidad. En América están pasando cosas muy interesantes: lo que hay que hacer es detectarlas y multiplicarlas. Deberíamos intentar formas de acción nuevas, propias, a partir de lo que tenemos aquí y ahora.”

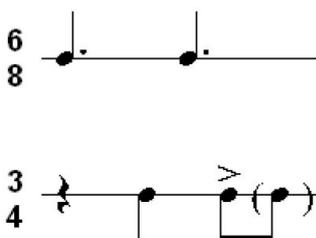
de Piazzolla, a maior parte da sua obra escrita para violoncelo acompanhado de piano ou ensemble, ainda não é tocada, estudada nem reconhecida; sendo inédita e não tendo registro sonoro de muitas delas.

Elaboração da proposta dialógica através das obras de Bragato.

Procurando caminhos de aproximação ao repertório popular produzido no nosso continente, surge esta proposta dialógica entre professor e aluno, partindo de apresentar exemplos musicais e as estruturas básicas de ritmos latino-americanos, que aparecem dentro das obras de Bragato. Estas estruturas são obtidas baixo a metodologia da análise das *tópicas musicais*; para depois intercambiar sobre a experiência do aluno durante o processo de aprendizagem da obra.

A teoria das tópicas, desenvolvida amplamente por Acácio Piedade (2011, 2013) consiste em descobrir elementos que sejam característicos de uma determinada musicalidade. A continuação se mostra um exemplo aplicado a uma das obras, *Chacarera*. A 'chacarera' é um gênero musical oriundo do noroeste da Argentina e sul da Bolívia, que nos últimos anos, e ainda que profundamente identificada com seu lugar de origem, vem sendo cada vez mais utilizada por compositores de outras regiões, países e estéticas diferentes. Segundo Vega (1944, p.7) a chacarera "é uma das poucas danças tradicionais argentinas que vivia até hoje por simples e direta herança patrimonial, é dizer, sem estímulos acadêmicos urbanos nem empenho de tradicionalistas". Os comportamentos estilísticos na chacarera sempre se baseiam nos esquemas do ritmo, que se encontram na combinação dos compassos equivalentes de 6/8 e 3/4, cujo esquema de acompanhamento característico é o seguinte:

FIGURA 1 - Esquema básico de acompanhamento de Chacarera

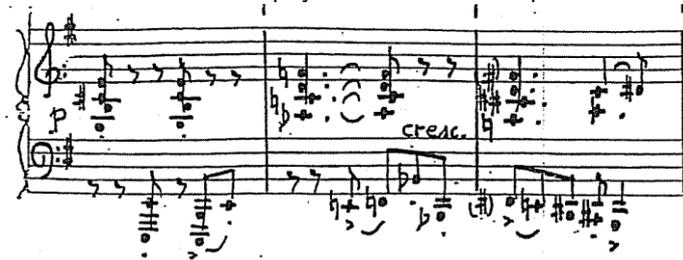


Este esquema pode considerar-se então como uma tópica característica da chacarera, com a qual toda pessoa familiarizada com esse gênero, reconhece logo pela presença desta na música. No caso da *Chacarera* de Bragato, este esquema aparece em vários trechos, como indicam as figuras 2 e 3, a seguir:

FIGURA 2 – Trecho da peça *Chacarera* - Compassos 64–67



FIGURA 3 – Trecho da peça *Chacarera* - Compassos 80–82



Depois de explicado e mostrado os exemplos musicais e vivenciado como funcionam as tópicas como parte fundamental do gênero, passamos a entender qual é o retorno para isso desde a opinião e experiência do aluno, a través da obtenção de dados com métodos de colheita, especificamente observação direta, anotações e questionário semiestruturado,

Conclusões e resultados esperados

Com o intuito de incluir dentro das escolas de música, a grandíssima quantidade de elementos que o termo música popular traz, esta proposta cumprirá com o propósito fundamental, de aproximar mais profundamente alguns ritmos e gêneros latino-americanos a os estudantes de violoncelo dessas escolas especializadas - Conservatórios, Universidades - dialogando e recebendo como resultados de pesquisa os dados obtidos pela experiência dos alunos. Além disso, a obra de Bragato permite aproximar os universos das musicalidades de

diferentes países latino-americanos, e isso como idealizou Kurt Lange (1934, p.9), “não somente facilitaria o conhecimento do que acontece além das fronteiras na área musical, se não que serviria de estímulo a músicos criadores e executantes, aficionados e autoridades, para intensificar a cultura artístico-musical das respectivas nações irmãs”²

² *Si tenemos en cuenta una serie de factores relacionados con la evolución musical y cultural de Sudamérica, comprenderemos que ya es tiempo pensar en el establecimiento recíproco de relaciones que no sólo facilitarían el conocimiento de lo que sucede más allá de las fronteras en el terreno musical, sino que servirían de estímulo a músicos creadores y ejecutantes, aficionados y autoridades, para intensificar la cultura artístico-musical de las respectivas naciones hermanas.*

Referências

- BAILY, John. Ethnomusicology, intermusability, and performance practice. In: *The new (ethno) musicologies*, 2007, p. 121-138
- BÉHAGUE, Gerard. Fundamento sócio-cultural da criação musical. In: *ART19 Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da UFBA*, 1992, p. 5-18.
- BLACKING, John. *How musical is man?*. University of Washington Press, 1974.
- BRAGATO, José Luis. Depoimentos cedidos ao autor. Buenos Aires, Dezembro de 2010. Julho de 2012.
- CANDIA, Alberto. *Las cartas de José Bragato sobre la música y los músicos paraguayos*. Buenos Aires. RIC: 2005. Disponível em: http://www.portalguarani.com/2599_alberto_candia/19552_las_cartas_de_jose_bragato_sobre_la_musica_y_los_musicos_paraguayos__por_alberto_candia_.html. Acesso em: 22/05/2016
- FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* São Paulo: Paz & Terra, 1977.
- GAINZA, Violeta (2003) La educación musical entre dos siglos: del modelo metodológico a los nuevos paradigmas. In: *Conferencia pronunciada el 23 de Agosto de 2003 en el ámbito del seminario permanente de investigación de la Maestría en Educación de la UdeSA*. Disponível em: <http://www.udesa.edu.ar/files/ESCEDU/DT/DT10-GAINZA.PDF> Acesso em: 20/10/2011.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. Música popular en las historias de la música latinoamericanas del fin de siglo XIX e inicios del siglo XX: Historia de un concepto. Em: *Popular, pop, populachera? El dilema de las músicas populares en América Latina: Actas del IX Congreso de la IASPM-AL*. 2010. p. 20-31.
- LANGE, Francisco Curt. *Americanismo Musical: la sección de investigaciones musicales, su creación, propósitos y finalidades*. Montevideo: Instituto de Estudios Superiores, 1934.
- LEDOUX, C. *Análise musical de obras de concerto do sec. XX e XXI com influências de tradições populares*: Relatório de Atividades de pesquisador visitante. Instituto de Artes -UNICAMP. São Paulo. 2008.
- MADOERY, Diego. *La chacarera: estado de situación sobre los estudios del género. 8° Jornadas de investigación de disciplinas artísticas y proyectuales*. Universidad Nacional de La Plata. 2016
- _____. O modelo tripartite de semiologia musical. In: DEBATES, nº 6 – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. CLA/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2003, p. 17.

PARASKEVAÍDIS, Graciela. Comentários al margen sobre «Universalismo y nacionalismo en la música» de Ernst Krenek. Em: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.10, p.57-59, 2004.

PIEIDADE, A. Perseguido fíos da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. Em: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112

_____. A teoria das tópicos e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Artigo In: *El Oído Pensante. Portal de publicaciones científicas e técnicas do CAYCIT-CONICET. 2013*. Disponível em:

https://www.academia.edu/3516190/_teoria_das_t%C3%B3picos_e_a_musicalidade_brasileira_reflex%C3%B5es_sobre_a_retoricidade_na_m%C3%BAsica_2013_ Acesso em 30/04/2016

STRADA, Jorge. *José Bragato, recuerdos y relatos em diálogos*. Mar del Plata: Suárez, 2006.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. In: *Em Pauta*, Porto Alegre, v.14, n.23, 2003.

TORRES, Eleazar F. (2002). Las estudiantinas en las escuelas de música de Venezuela. Em: *Actas del IV congreso IASPM-AL México 2002*. Disponível em:
<http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/articulos/Torres.pdf> Acesso em: 20/10/2011.

VEGA, Carlos. La Chacarera. In: *Bailes tradicionales argentinos folkóricos*. Imprenta de la Universidad de Buenos Aires, 1944 Original from Indiana University Dig. 30 Jun 2009. 21 p.

VIEIRA, Josélia R. *José Siqueira e a Suíte Sertaneja para Violoncelo e Piano sob a Ótica 'Tripartite'*. 2006. (Dissertação de Mestrado). João Pessoa, PB: Universidade Federal da Paraíba, Programa de Pós-graduação em Música