

Let's Play That: impulsos de um Serialismo Tropical em Jards Macalé

Let's Play That: impulses of a Tropical Serialism in Jards Macalé



Carlos Roberto Ferreira dos Santos

UFPB, João Pessoa, Paraíba, Brasil

carlosvibrafone@gmail.com



Manuel Silveira Falleiros

UNICAMP, Campinas, São Paulo, Brasil

mfall@unicamp.br

Resumo: Este artigo procura demonstrar como demais elementos musicais, muitas vezes negligenciados, apontam para um incremento na expressividade e constituição estética da música brasileira na época da Tropicália. Para tanto, nos valem do conceito de *Serialismo Tropical* (SANTOS, 2021) que denota uma apropriação específica de técnicas serialistas europeias. Como exemplo, apresentaremos uma detalhada análise que pretende explicitar os elementos musicais que corroboram com nossa hipótese a partir da canção *Let's Play That* (1972) do artista Jards Macalé. Esperamos demonstrar como diversos elementos musicais se integram para formar um “programa de arte” (PAREYSON, 2001) específico que representa esteticamente uma expressão contra a opressão generalizada vigente na época.

Palavras-chave: serialismo tropical; Jards Macalé; Tropicalismo; música de protesto.

Abstract: This article seeks to demonstrate how other musical elements, often neglected, point to an increase in the expressiveness and aesthetic constitution of Brazilian music at the time of Tropicália. To do so we make use of the concept of Tropical

Serialism (SANTOS, 2021), which denotes a specific appropriation of European serialist techniques. As an example, we will present a detailed analysis that intends to explain the musical elements that corroborate our hypothesis from the song Let's Play That (1972) by the artist Jards Macalé. We hope to demonstrate how various musical elements integrate to form a specific "art program" (PAREYSON, 2001) that aesthetically represents an expression against the generalized oppression in force at the time.

Keywords: tropical serialism; Jards Macalé; Tropicalism; protest song.

Submetido em: 6 de setembro de 2022

Aceito em: 5 de março de 2023

1. Serialismo Tropical

O termo *Serialismo Tropical* foi apresentado em tese de doutorado (SANTOS, 2021) como uma forma de se referir a um conjunto de aspectos que constituem um *programa de arte* musical, termo que, a partir de Pareyson (2001), representa um conjunto de escolhas estéticas situado historicamente. A constituição desta expressão estética pode ser entendida a partir da conjunção de elementos representativos para um determinado grupo, que compartilha e constrói em conjunto os valores que orientam seu fazer artístico. No intuito de tentarmos compreender um programa de arte específico e localizado, cunhamos o termo *índices musicais*. O verbete guarda sua originalidade, atravessa compositores diferentes e de épocas distintas. A constituição deste termo se iniciou com a seleção de um repertório específico e de uma necessidade em realizar um estudo da significação musical; contudo, a partir de uma proposição poética, própria do fazer musical, e não necessariamente da observação posterior ou do emprego da análise sobre o resultado musical.

Para tanto, nos valem principalmente dos estudos de semiótica a partir de Lúcia Santaella (1995) e Charles Sanders Peirce (1995), dos quais, entre diversas formulações, entendemos que o termo *índice* foi capaz de descrever o tipo de relação que pretendemos introduzir. Conforme estes autores, um índice possui uma qualidade particular de representar a partir da materialidade do objeto. A poça deixada pela chuva tanto indica que houve chuva, como é feita por parte dela, mas não é a chuva. Esta qualidade indiciária que buscamos traçar com a dos *índices musicais* que, da mesma forma que apresenta uma materialidade fragmentária, indica um objeto maior quando ao mesmo tempo não está lá, mas se apresenta ressignificada.

Dentre os seis índices desenvolvidos¹, ressaltaremos para este trabalho aquele que denominamos *Índice A (Dodecafônico)*. Dentre seus elementos constitutivos, o uso de *práticas* serialistas parece ter

¹ A saber: Índice A (Dodecafônico); Índice B (Sagração); Índice C (Pierrot); Índice C (Pierrot); Índice D (Sgt. Pepper s); Índice E (Gil Gomes); Índice F (Samba Batucado). Maiores detalhes em SANTOS (2021).

se tornado um importante emblema dentro do grupo de músicos que, a partir de 1970, pautam suas composições com ênfase nos temas da subversão das linguagens, da crítica às misérias sociais e ao modelo político estabelecido.

O “dodecafonismo” foi o termo corrente que representou um uso diverso em práticas serialistas. O termo, que se confunde, sinonimiza ou substitui muitas vezes o termo “atonalismo”, como um índice, é posto de maneira diversa pelos compositores brasileiros. Ora aparece com mais rigor técnico, e em outras composições apenas como um elemento de *remetência* – uma silhueta criada por semelhança –, porém ambos se valendo de valores historicamente agregados como símbolo tanto de sofisticação e erudição quanto de subversão e vanguarda (SANTOS, 2021).

Pode-se considerar o dodecafonismo, representado pelos compositores Alban Berg (1885-1935); Anton Webern (1883-1945); e Arnold Schoenberg (1874-1951), uma das tendências mais divulgadas e a mais representativa técnica composicional do século XX. Contudo, no Brasil, ela foi apropriada de forma fragmentada, ganhando contornos, formulações e usos diversos, indicando desde o início de sua aparição em obras brasileiras um uso não ortodoxo e hibridizado (ALMADA, 2008; MARIZ, 1994; SOUZA, 2011); este, por sua vez, certamente causado pela enorme dificuldade de acesso a livros e partituras estrangeiras (SOUZA, 2011), e provavelmente matizado pela eminente criatividade brasileira. Desde o início desta prática no Brasil, observa-se que os compositores estariam mais interessados em apresentar uma sonoridade resultante específica que no uso estrito de suas regras.

Na Europa, o serialismo foi uma tentativa de refazer por completo os fundamentos musicais do ocidente, o ponto central do modernismo em busca de um progresso musical baseado no cientificismo (BORN, 1995). Esta música foi fortemente reprimida durante o nazismo, através da proibição da circulação de partituras e execução musical. Ao fim do regime nazista, este repertório foi considerado por uma geração de jovens compositores como um símbolo antifascista (MASSIN, 1997). O dodecafonismo de Schoenberg

apresenta-se como um dos principais mitos da música do século XX, sendo um símbolo de uma atitude artística emancipada e anti-conservadora utilizado pelos oponentes do nazismo dispersos pelo mundo (FUGELLIE, 2018) e um dos meios de expressão dos emigrantes e marginalizados (CAVALLOTTI, 2014, *apud* FUGELLIE, 2018).

Estes todos são elementos que agregam valores relacionais muito específicos a uma sonoridade reconhecível, tornando-a emblemática; esta sonoridade “representa na música popular urbana brasileira uma das formas mais violentas encontradas pelos compositores para ir contra uma postura passiva de conformação com a política vigente” (SANTOS, 2021, p. 56).

Este “dodecafonismo”, agora como índice, está presente para representar este todo mais complexo, apontando (ou seja, indicando) para um posicionamento crítico específico que atravessa um contexto histórico e político. Da mesma forma que o exemplo dado anteriormente da poça de chuva, este que chamamos de Índice A (Dodecafônico), está constituído de maneira fragmentada, apontando para a existência deste contexto maior, enquanto sua materialidade carrega aspectos que permitem se conectar à sonoridade serialista, o uso estrito dos procedimentos canonizados, não estão mais ali.

2. Jards Macalé e a Tropicália

Jards Anet da Silva (1943), de nome artístico Jards Macalé² nasceu no bairro da Tijuca na cidade do Rio de Janeiro. Em sua infância teve contato regular com a música erudita a partir de sua mãe, pianista, e seu pai, acordeonista. Outras sonoridades que circundavam sua infância foram os batuques e o samba, foxes, valsas, marchinhas e modinhas. Sua formação em música inclui estudos de orquestração com Guerra-Peixe, composição e violão com Jodacil Damasceno, violoncelo com Peter Daulsberg, análise musical com Esther Scliar e violão com Turíbio Santos.

² Em entrevista afirma que seu apelido veio de um jogador “não muito bom” do Botafogo (clube de futebol carioca) no qual seus amigos de infância usam como zombaria nas partidas recreativas na praia, diziam: “Passa a bola, Macalé” (MACALÉ, 2008).

Após diversas experiências como músico, arranjador, produtor e compositor, consolida seu estilo de composição. A performance de sua composição "Gotham City" no IV FIC³, promovido então pela TV Globo⁴ marcou definitivamente sua expressão criativa ligada à contracultura. Esta opção se expressa musicalmente em sua recusa à uma sonoridade límpida, organizada, enfatizando o caráter experimental e visceral.

Ele entrou no palco pintado de urucum, com contas de índios andinos nos olhos e uma bata. Capinan imprimiu a letra da canção em papéis que, dobrados no molde de um morcego, foram espalhados pelo local. A partitura da música entregue para a orquestra e arranjada por Rogério Duprat trazia, em um dado momento, a informação: "TOQUEM O QUE QUISER." (MOTA, 2013, p. 4)

A chocante performance foi uma ameaça à concepção tradicionalista do que deveria representar uma canção brasileira genuína: havia os estrangeirismos que maculavam a brasilidade, o experimentalismo, as referências à ditadura civil-militar de forma crua e não codificadas e entremeadas com caprichosas poesias. Apesar da dificuldade de enquadrar sua arte – que percorre do rock ao samba de breque; da música à atuação no cinema – como apenas *tropicalista*, entendemos que este movimento artístico se tornou axial, marcando definitivamente as diferenças estéticas nos seguintes rumos da música popular brasileira e que resguarda valores compartilhados úteis para a análise contida neste artigo.

Diferentemente das vanguardas estéticas que pretendem um declarado rompimento com o que se considera tradicional, a Tropicália adota uma postura mais *incorporativa*, na qual a intertextualidade é levada ao extremo (NAVES, 2000), apresentando uma forma de passado que não será superado, mas sim incorporado,

³ Sigla para o Festival Internacional da Canção.

⁴ Emissora brasileira de televisão com marcada tendência de apoio aos governos autoritários.

atualizado. O Brasil do folclore e da guitarra estão, portanto, em paralelo entre outros diversos fragmentos se chocando sem síntese aparente.

O Tropicalismo não procura a consumação, e sim a exposição da contrariedade da tese com a antítese. Há Vicente Celestino e João Gilberto, Chico Buarque e Roberto Carlos, macumba e Batman, campo e cidade, tristeza e alegria, amor e humor, religião e política, folclore e consumo. Nenhuma das oposições é submetida ao movimento de superação que curaria seu choque estético (DUARTE, 2018, p. 8).

Diferentemente do que se tornaria uma tendência na MPB, esta geração era avessa ao “bom gosto”, às fórmulas de sucesso e aos ditames do mercado fonográfico da época (NAPOLITANO, 2002). Dentre eles estão Luiz Melodia, Jards Macalé, Walter Franco e Jorge Mautner, considerados campeões no encalhe de discos e vaias. São artistas deslocados que receberam a alcunha de “malditos”, e “parece que seu estilo áspero, agressivo, anárquico e experimental já não encontrava espaço na indústria cultural que passava por rápido processo de integração e racionalização” (ZAN, 2010, p. 163).

Justamente neste processo criativo *incorporativo*, experimental, que não quebra com o passado, mas o reinterpreta, absorve o que é estrangeiro sempre lendo pela própria ótica, é que emergem os elementos musicais diversos e não lineares na mobilização de códigos para uma construção artística. Isto nos faz incluir a hipótese de que o “dodecafonismo” como emblema musical, para aquela geração, cumpriria uma dupla função: a) criar paradoxismo ao colocar uma contradição insolúvel: o eruditismo sofisticado, elaborado e hermético inadequadamente incorporado ao “popular” ou à canção brasileira; b) expor o emblema “dodecafonismo” como representante da postura marcadamente anticonservadora, de protesto e de resistência.

3. Análise de *Let's Play That*

A composição *Let's Play That* integra o LP *Jards Macalé* lançado pela gravadora *Phillips* em 1972. No álbum, além de Macalé ao violão e voz, participam Lanny Gordin⁵, alternando entre violão e contrabaixo elétrico, e Tutty Moreno⁶, na bateria. Este álbum possui uma sonoridade compacta resultante de uma instrumentação em trio e flutua entre diversos entre diversos gêneros musicais, além de conter seções de improvisações (ZAN, 2010). As influências de rock-blues são evidentes nas escolhas dos fraseados e timbres em geral.

Apesar da pretensão deste trabalho se concentrar na análise musical e não se estender à uma análise poética da letra da música, vale ressaltar que o poema de Torquato Neto⁷ consiste em uma “paráfrase ao ‘Poema de Sete Faces’ de Carlos Drummond de Andrade, na qual Torquato recria a figura do anjo torto, mas que agora é também solto, louco, muito doido” (ZAN, 2010, p. 169). O tema central do poema está na sina dada ao sujeito pelo anjo que consiste em “desafinar o coro dos contentes”, o que pode ser entendido como *desafiar* ou *minguar* a euforia daqueles que exaltavam os poderosos do regime vigente no intuito de obter favores e vantagens; ou seja, a criação musical se concentra em fornecer uma expressão de protesto, crítica e resistência, próprias da contracultura.

Para White (2003), a análise musical serve a dois propósitos interligados: conhecer a forma, mas também o estilo composicional. Assim, selecionamos trechos específicos a fim de exemplificar as relações entre determinados valores estilísticos e sua expressão musical. Com isto, pretendemos elencar quais aspectos formais e estilísticos são mais recorrentes ao longo da composição que podem ser indícios de um impulso ao serialismo tropical. Neste tipo de fazer musical é comum que aspectos de composição e performance se entrelaçam, uma vez que o processo criativo é colaborativo e cinge contribuições de todos os envolvidos gerando um

5 Alexander Gordin nasceu em Xangai (China) em 28 de novembro de 1951. Guitarrista, atuou com Rita Lee, Caetano Veloso, Gal Costa, Chico César, entre outros.

6 Emmanuel Alves Moreno, nasceu em Salvador em 30 de outubro de 1947. Baterista, atuou com Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Maria Bethânia, entre outros.

7 Torquato Pereira de Araújo Neto nasceu em Teresina em 9 de novembro de 1944. Poeta, jornalista, escreveu diversas letras de música popular. Suicidou-se em 10 de novembro de 1972 na madrugada de seu aniversário.

arranjo in loco, ou seja, uma elaboração coletiva realizada durante os ensaios e shows (BASTOS, 2012). A primeira gravação comercial tende a ser abordada como a original enquanto as demais são consideradas versões sendo possível compreender cada performance como uma composição (MOLINA, 2014). Nossa análise terá como alicerce esta gravação de 1972 e considerará os aspectos desta performance como constitutivas da obra, independente se ela é ou não repetida em outras execuções.

Para organizarmos nossa análise agrupamos alguns elementos de contorno geral em um esquema panorâmico, apresentado na Figura 1, que nos serve de forma sugerida, ou *macroanálise*, segundo White (2003)⁸.

Figura 1 - Forma sugerida do fonograma *Let's Play That* (1972)

	<i>Forma sugerida</i>	<i>Minutagem</i>
Bloco I	Introdução	0:00-0:23
	Estrofe A	0:23-0:51
	Estrofe B	0:51-1:18
	Refrão	1:18-1:32
	Solo	1:32-2:40
Bloco II	Interlúdio	2:40-3:00
	Estrofe A	3:00-3:28
	Estrofe B	3:28-3:54
	Refrão	3:53-4:09
	Solo	4:09-4:51
	Coda	4:51-5:43

Fonte: Elaboração própria
Descrição de imagem: tabela informativa com dados.

Neste artigo, abordaremos particularmente o primeiro bloco da canção, logo que o segundo bloco consiste em uma enorme repetição com pequenas variações dos mesmos elementos analisados no primeiro bloco. Na introdução, temos o estabelecimento de um *padrão X* (vide Figura 2) que possui a extensão de oito pulsos (dois compassos de quatro tempos), com a presença de

⁸ White (2003) considera 4 elementos musicais como referenciais para a análise: ritmo, melodia, harmonia e som; sendo este último o agrupamento de 3 aspectos: o timbre, a textura e a dinâmica.

uma espécie de *ostinato ornamentado* pois em cada repetição existem pequenas variações. A principal característica deste padrão é o aspecto pendular. Este aspecto pendular está presente tanto no parâmetro das alturas quanto no parâmetro rítmico. Na rítmica ocorre um compasso com menos movimentação rítmica com a presença de ataques homorítmicos mais regulares seguido por outro compasso com características de uma *condução rítmica* e estabelecimento de uma *levada*, com maior movimento rítmico. Este efeito é amplificado pela própria execução que tende a oscilar o andamento enfatizando a sensação de desaceleração no primeiro compasso e aceleração. No parâmetro das alturas temos a presença de um primeiro compasso com um movimento descendente cromático com a presença de mais blocos harmônicos enquanto no segundo compasso uma pequena polarização sobre a nota Mi bemol, tendo um movimento melódico cromático no contrabaixo.

Figura 2 - Padrão X utilizado na Introdução e Estrofe A

The musical score for Figure 2 consists of three staves: Violão (Guitar), Baixo Elétrico (Electric Bass), and Bateria (Drums). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The score is divided into three measures. The first measure is annotated with 'Total cromático' and '5-22'. The second measure is annotated with '4 alturas (Eb-A-Db-F)', 'cromatismo descendente', and 'cromatismo ascendente'. The third measure is annotated with 'REPETIÇÃO do Padrão', 'trítono', and 'variações'. The Bateria staff shows a rhythmic pattern with 'x' marks indicating hits, and is annotated with 'Ataque: (tendência homorítmica)' and 'Conduzindo (heterorítmica)'. The Violão staff shows a complex chordal structure with various accidentals and dynamics.

Fonte: Transcrição a partir do fonograma.
Descrição de imagem: Partitura com anotações da análise.

Este padrão será utilizado na estrofe A, tanto do primeiro bloco quanto do segundo bloco, com a diferença que, na segunda aparição, os músicos propõem mais variações no segundo compasso de cada padrão. A linha melódica do canto desta estrofe A é construída sobre um contorno melódico oscilante de meio tom (bordaduras) com a utilização de hemíolas que sugerem um

motivo rítmico ternário de uma colcheia mais uma semicolcheia, como ilustra a Figura 3.

Figura 3 - Linha da Voz - Estrofe A

7
Eu nas - ci um an - jo lou-co um an - jo sol-to um an - jo tor - to mui - to ve-io ler a mi - nha mão

11
2
não e-ra um an-jo bar-ro-co_ e-ra um an-jo mui - to sol-to sol-to sol-to doi-do doi - do com a - sas de a - vi-ão

Fonte: Transcrição a partir do fonograma
Descrição de imagem: Partitura

Este jogo rítmico entre uma nota longa e uma curta unida, que gera um agrupamento ternário, somada a relação de meio tom descendente como uma suspensão e resolução provisória contrastando com o acompanhamento realizado pelo padrão X, que é baseado em subdivisão binária, realça a ideia trazida no texto de algo "torto", "solto", "louco", "doido". Toda a forma de cantar busca uma sensação de assincronia em relação aos outros instrumentos, sendo algo independente, um pensamento mais horizontal.

A expressão da voz se aproxima de um *canto falado*, sendo mais importante o contorno melódico unido ao desenho rítmico do que uma afinação precisa. Se analisarmos as notas aproximadas da linha do canto são "soltas", "tortas" em relação ao acompanhamento.

Os conjuntos gerados são o 4-3 (com D#-E-F#-G) na primeira frase e o 4-z15 (F#-G-Bb-C) na segunda frase. Ambos, na configuração apresentada, não estão contidos dentro da harmonia do acompanhamento, como usualmente ocorre neste fazer musical, no qual as alturas da melodia estão contidas integralmente ou com suas notas de apoios sobre os acordes do acompanhamento. O padrão é interrompido ao final desta estrofe (aproximadamente em 0:48 do fonograma) com a sequência cromática descendente sendo executada nos contratempos, no entanto, com um compasso de três tempos quebrando a quadratura anterior.

Figura 4 - Sequência cromática- Preparação da estrofe B

Sequência cromática descendente

Ataques nos contratempos
alteração da métrica

Fonte: Transcrição a partir do fonograma
 Descrição de imagem: Partitura com anotações.

Esta sequência (vide Figura 4) funciona como preparação para a estrofe B que é constituída de elementos mais tradicionais sugerindo uma polarização de fá sustenido menor ou um lá maior. A escala predominante nesta seção é de um fá sustenido dórico fortalecido pela repetição da sequência harmônica fá sustenido menor com sétima menor seguido por um si maior com sétima e nona. Um diálogo com os sistemas de alturas musicais tradicionais (tonal e modal) está em jogo nesta estrofe B.

Figura 5 - Estrofe B, linha melódica mais redução harmônica

Voz

Eis que o An - jo me dis - se a - per - tan - do a mi - nha mão en - tre o sor - ris - so de den - tes Vá bi - cho de - sa - fi - nar o co - ro dos con - ten - tes Vá bi - cho de - sa - fi - nar o co - ro dos con - ten - tes

Redução Harmônica

vi (V/V) vi ii V I (V) -v vi (V/V)
 F#m7 B7(9) F#m7 Bm7 E7(9) A7M C#m9 B7(9)

(modalismo: Fá sustenido dórico) semicadência

vi (V/V) vi (V/V) vi (V) → V_{4/3}
 F#m7 B7(9) F#m7 B7(9) F#m7 B7(9) Esus

Fonte: Transcrição a partir do fonograma
 Descrição de imagem: Partitura, trecho da letra, cifragem e análise harmônica.

Observamos na Figura 5 que, na estrofe B, toda a linha da voz é mais cantada, ou seja, com referências mais claras a notas específicas em relação a estrofe A. Existe um esforço maior do cantor, Jards Macalé, em “afinar” suas notas e está em maior sincronia com os outros instrumentos. Conseqüentemente, os instrumentistas buscam também estar mais como acompanhadores do cantor sem grandes variações ou ornamentações. Essas notas da linha do canto estão presentes dentro da harmonia proposta, ou seja, as alturas utilizadas estão contidas nos acordes do acompanhamento.

As sugestões de uma provável tonalidade são constantes porém tais expectativas não são consolidadas integralmente. Destacamos o trecho compreendido entre 0:55-0:57 (análogo ao mesmo trecho repetido no Bloco II, 3:32-3:34) e observamos uma cadência perfeita desenvolvida sob o texto “apertando a minha mão”, que é interrompida por uma dominante secundária com relação de mediantes cromáticas, que também não é resolvida imediatamente.

O refrão consiste no ponto culminante da ideia de pêndulo com uma ampliação do cromatismo indo e voltando com acordes que tradicionalmente preparam uma resolução, ou seja, acordes aplicados com a função de dominante.

Figura 6 - Refrão

43

Voz

Let's play that Let's play that Let's play that Let's play Le le Le les Le les Le les Le les

(5-21)

Violão

F7(#9) E7(#9) Eb7(#9) D7(#9) Db7(#9) C7(#9) Db7(#9) C7(#9) Db7(#9) D7(#9) Eb7(#9) E7(#9) F7(#9) Gb7(#9)

Baixo

seqüência descendente EIXO seqüência ascendente

Fonte: Transcrição a partir do fonograma
Descrição de imagem: Partitura, trecho da letra, cifra e setas.

Uma característica marcante neste trecho, que é apresentado na Figura 6, se dá pela alteração da métrica com um compasso

ternário (três por oito) sendo que todos os instrumentos (baixo, violão e bateria) possuem as “cabeças” de cada compasso (semínimas pontuadas), sem a presença de uma *levada*. Essa característica, somada a repetição da frase *let's play that* que é recitada, gera um caráter imperativo, urgente e decidido. Na performance, esta frase vai sendo progressivamente entrecortada, como se houvesse alguma dificuldade em recitá-la. Uma provável referência a censura que era imposta pela ditadura militar a toda produção artística do período, uma típica *Canção de Esgar*, conceito que “é referente às caretas ou qualquer representação gestual” presentes em performances musicais repletas de ironias para contestar as atitudes de repressão da ditadura contra os artistas e suas obras (PEREIRA, 2015).

Logo em seguida ao refrão, a levada é retomada com a bateria, ocorrendo uma seção de *solos* que provavelmente foram totalmente improvisados para enfatizar a ideia de “liberdade”, tocar aquilo que é desafinado ou que é livre. Essa seção se inicia com um grito de Macalé (01:32). O contrabaixista Lanny Gordin propõe um improviso mais jazzístico com elementos rítmicos do funk/soul norte-americano com frases que duram cerca de 4 tempos utilizando a escala menor harmônica de fá sustenido sempre buscando apoiar a fundamental, indicada com setas na Figura 7.

Figura 7 - Início dos Solos

Violão

Baixo

ESCALA DE FÁ SUSTENIDO MENOR HARMÔNICA

Fonte: Transcrição a partir do fonograma
Descrição de imagem: exemplo em partitura

Em oposição a esta proposta, Jards Macalé, ao violão, busca se distanciar de relações tonais e modais evitando arpejos de tríades maiores e menores ou fragmentos de escalas diatônicas.

A quantidade de materiais distintos utilizados por Macalé neste solo pode indicar uma tentativa de enfraquecer o sistema, ou seja, tocar aquilo que irá “desafinar” o coro dos conteúdos, as práticas usuais, no caso o tonalismo e/ou modalismo. Ao longo de toda esta seção dos solos, Gordin mantém firmemente a utilização de uma única escala em uma mesma transposição buscando reforçar a relação cíclica de 4 tempos em suas frases dialogando ritmicamente com a levada base enquanto Macalé tenta se afastar de um centro tonal fazendo uso de transposições, acordes diminutos e aumentados, deslocamentos rítmicos em oposição a levada. Após os solos toda a composição é repetida com algumas variações e maiores liberdades de ornamentação.

4. Síntese analítica e considerações finais

Neste trabalho, de forma geral, gostaríamos de apresentar a maneira como estão musicalmente manifestos os valores relativos à expressão de protesto, anticonservadorismo, resistência, contracultura, entre outras, que foram muito bem sintetizadas sob a égide do movimento tropicalista. A maior parte dos trabalhos relativos a esta produção artística têm se concentrado em apresentar o contexto sociopolítico como justificativa criativa e um recorte sobre o elemento poético da canção considerando a construção da letra, e, quando no máximo, sobre alguns aspectos mais laminares da performance. Acreditamos, também, que os demais elementos musicais que foram expostos neste artigo possam contribuir nesta construção estilística.

Dentre os demais elementos que contribuem na constituição deste *programa de arte*, podemos apontar para o sistema político vigente, que naquele período foi simbolicamente representado musicalmente pelas referências ao sistema tonal por possuir muitas regras e estar no imaginário popular como a forma que representa o correto proceder e a tradição. Por outro lado, a ideia da liberdade que se ligava em cadeia com a crítica ao sistema, a exploração de ser no mundo alternativas, a contraposição aos valores difundidos

pelo governo da ditadura militar eram representados musicalmente por tudo aquilo que comumente se considerava como *errante*: atonalismo; *canto-falado*; improvisação livre; polirritmias; hemíolas, entre outros. O significado destes termos, independente dos conceitos e regras de estilo, como são apresentados pela comunidade teórica musical acadêmica ou da tradição da música de concerto, eram tomados para representar o protesto.

O esforço em não apresentar claramente um gênero, um estilo, uma forma reconhecível, tornou-se uma maneira específica de se produzir música, compartilhada por uma comunidade que - pelo menos notável em algumas obras - possuíam os mesmos códigos e valores artísticos e políticos. Como exemplo, observamos o empenho em realizar uma produção musical que evita a estrutura *melopoema* (letra e melodia), e por outro lado, dando ênfase nos elementos não tonais, de assimetria ou de não sincronia em relação a um gênero tradicional (como samba, xaxado, choro etc.).

Tudo isto é uma forma específica de se produzir música que é recorrente na música brasileira e que tem nesta composição um dos seus primeiros exemplos; um impulso ao serialismo tropical que será consolidado e amplamente reconhecido em obras posteriores - a exemplo *Clara Crocodilo* (1980) de Arrigo Barnabé (1951-) - e que configuram uma das mais relevantes, impactantes e criativas expressões da canção brasileira. É importante salientar que, enquanto a maior parte da produção acadêmica tem se dedicado à demonstrar esta expressividade apenas a partir da análise do texto poético, pudemos demonstrar a importância de determinados aspectos musicais. Entre eles, as escolhas composicionais e de performance, que constituem uma parte significativa da construção de uma identidade e originalidade. Dessa forma, essas escolhas reforçam a construção poética e informacional sobre um conjunto de valores compartilhados por um determinado grupo, que muito fez com uma específica combinação de alturas, em firmar a liberdade artística contra a opressão social e cultural.

Referências

ALMADA, Carlos de Lemos. O dodecafonismo peculiar de Cláudio Santoro: Análise do ciclo de canções A Menina Boba. **Opus**, Goiânia, v. 14, n. 1, p. 7-24, Jun. 2008. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/233>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

BASTOS, Maria Clara. **Processos de composição e expressão na obra de Itamar Assumpção**. Dissertação (Mestrado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

BORN, Georgina. **IRCAM, Boulez, and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde**. *In: Rationalizing Culture*. University of California Press, 1995.

DUARTE, Pedro. A alegoria tropicalista do absurdo. Viso: Cadernos de estética aplicada. **Revista eletrônica de estética**. Rio de Janeiro, n. 23, Jul-Dez/2018. Disponível em: <http://revistavisocom.br/article/285>. Acesso em: 10 Out. 2022.

FUGELLIE, D. Nueva música, música viva, tonus e os caminhos da dodecafonía na América do Sul (1930 1960). **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 18, n. 2, p. 168-182, 7 Dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/musica/article/view/53398>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

MACALÉ, Jards. **Jards Macalé: nunca fui tropicalista**, Rio de Janeiro, 2008. [Entrevista cedida a] Agenda Bafafá. Disponível em: <https://bafafa.com.br/mais-coisas/entrevistas/jards-macale-nunca-fui-tropicalista>. Acesso em: 7 Out. 2022.

MASSIN, Brigitte; MASSIN, Jean. **História da Música Ocidental**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MARIZ, Vasco. **Cláudio Santoro**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

MOTA, Lia Duarte. Jards Macalé em cena. *In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC*, 13., 2013, Campo Grande. **Anais [...]**. Campina Grande: ABRALIC, 2013. Disponível em: <https://abralic.org.br/anais-artigos/?id=388>. Acesso em: 04 ago. 2023.

MOLINA, Sergio Augusto. **A composição de música popular cantada**: a construção de sonoridades e a montagem dos álbuns no pós-década de 1960. 2014. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. doi:10.11606/T.27.2014.tde-12052015-002336. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-12052015-002336/publico/Sergiomolina.pdf>. Acesso em: 13 Jun. 2022.

NAPOLITANO, Marcos. A Música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *In: CONGRESSO DE LA RAMA LATINO-AMERICANA DEL IASPM*, 4., 2002, Cidade do México. **Anais [...]**. Cidade do México: IASPM, 2002. Disponível em: <https://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-iv-congreso-distrito-federal-mexico-2002/?lang=pt>. Acesso em: 04 Ago. 2023.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. 3 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PEREIRA, J. M. Entre frestas: A música subliminar na ditadura militar (1973-1978). *In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA*, 5.; *ENCONTRO DE MUSICOLGOIA HISTÓRICA*, 7., 2015, Pirenópolis. **Anais [...]**. Pirenópolis: UFG, 2015.

NAVES, Santuza Cambraia. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular. **Revista brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 15, n. 43, Jun. 2000. Disponível: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/dmMWDgdd8g4t5PhRBpCcmYc/?lang=pt>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 2 ed., São Paulo: Perspectiva, 1995.

SANTAELLA, Lucia. **Teoria Geral dos Signos**. Semiose e São Paulo: Ática, 1995.

SANTOS, Carlos R. F. **Séries Tropicais: a emergência dos índices musicais como uma ferramenta composicional**. 2021. 1 recurso online (177 p.) Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <https://hdl.handle.net/20.500.12733/3090>. Acesso em: 04 Jun. 2022.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. A recepção das teorias do dodecafonismo nos últimos Quartetos de cordas de Cláudio Santoro. **Revista Brasileira de Música**, Rio de Janeiro, v. 24, n. 2, 329-350, 2011. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/rbm/article/view/29239>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

WHITE, J. D. **A Comprehensive Guide to Musical Analysis**. Lanham, Maryland, Oxford: The Scarecrow Press, 2003.

ZAN, J. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. **Revista USP**, São Paulo, n. 87, p. 156-171, 1 Nov. 2010. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13838>. Acesso em: 15 Ago. 2023.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG.

As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.