



Sistema-T e pós-modernidade*

*Ricardo Tacuchian***

Resumo

O criador do sistema-T expõe as relações entre a sua ferramenta composicional e o pós-modernismo. Analisa os diferentes conceitos de pós-modernismo e revela em que medida os estudos culturais recentes têm influenciado a sua trajetória criativa. E, por último, o autor comenta aspectos teóricos do sistema-T.

Palavras-chave

Século XX – música no Brasil – pós-moderno – teoria musical.

Abstract

The T-system creator discloses the relationships between his compositional tool and the post modernism. He analyses different concepts of post modernism and reveals how current Cultural Studies have influenced his creative path. At last, the author comments on some theoretical aspects of the T-system.

Keywords

20th Century – music in Brazil – postmodern – music theory.

O Sistema-T surgiu num momento histórico determinado, quando tomavam proeminência os debates sobre a pós-modernidade. Não poderia surgir nos anos 1960 ou 1970, décadas em que estavam acirradas, no Brasil e no mundo, as posições radicais dos vanguardistas e dos tradicionalistas: uma espécie de Guerra Fria entre duas correntes estéticas. A tecnologia digital, criando uma era de informação automática contribuiu para as mudanças da sociedade contemporânea e suas formas de vida, expressão e poder. Esta sociedade vem sendo chamada por uns de pós-industrial e, por outros, de capitalismo tardio. O pós-moderno é, antes de tudo, caracterizado por uma atitude de síntese, de superação de polaridades, de abolição de compromissos estéticos rígidos e de transformações de antigas estéticas em novas técnicas ou ferramentas de ação. Enfim, uma busca do novo, mas agora, sem rejeitar a tradição.

*Palestra proferida no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, em 22 de novembro de 2010.

** Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. Endereço eletrônico: rtacuchian@terra.com.br.

Artigo recebido em 14 de julho de 2011 e aprovado em 10 de agosto de 2011.

381



Dois livros, publicados com a diferença de um ano, sobre as relações entre política e cultura e entre sociedade e arte foram o ponto de partida para uma série de reflexões sobre a arte no final do século XX. Em 1975 o alemão Ernst Mandel (Frankfurt, 1923 – Bruxelas, 1995) publicou *O capitalismo tardio*. Em 1976, o americano Daniel Bell (Nova York, 1919 – Cambridge, Mass., 2011) publicou *Contradições culturais do capitalismo*. Mandel, sob uma ótica marxista, considera o período pós-guerra como a última etapa do capitalismo denomina de tardio. De outro lado, Bell aponta esse período como o fim das grandes ideologias; o que chamou de sociedade pós-industrial. Dentro desse contexto sociológico e cultural novas abordagens sobre a música de concerto se desenvolveram no final do século e quando se intensificou o debate sobre o conceito de pós-modernidade.

Na década de 1970, a Guerra Fria chegou a seu ponto culminante. Enquanto isso, o Brasil atravessava um momento histórico caracterizado por uma violenta ditadura militar. Artistas e intelectuais assumiram posições iconoclastas, contestadoras e de ruptura com a ordem estabelecida pela tradição. A vanguarda musical brasileira da década de 1970 assumia, em sua produção artística, uma metáfora de luta *contra o status quo* militar, político e social. A música de concerto rompia com qualquer liame com o passado e colocava o “signo novo” num altar sagrado. O objetivo era a novidade acima de tudo. Com o tempo, a escuta dessa nova música foi se deteriorando e o público paulatinamente desapareceu das salas de concerto de música contemporânea. Em sentido contrário, desenvolvia-se uma retórica justificadora da nova música, um metadiscurso que passava a ter mais importância que a obra em si. O produto musical, minguido de sua importância estética (o próprio conceito de estética foi posto em xeque), se reduzia a meros produtos descartáveis, para uma única audição, as chamadas “peças de festival”. O compositor escrevia para seus colegas e para a crítica temerosa de ser considerada reacionária ou incapaz de entender as novas linguagens. O simples noticiário jornalístico ocupou o espaço da grande crítica, agora restrita à Academia. Alguns criadores se destacavam com contribuições efetivas, mas proliferavam os compositores epígonos. O artista brasileiro, para ser chancelado, deveria visitar os centros vanguardistas da Europa e voltar à terra como mentor de uma nova maneira de escrever música.

A vanguarda musical ou, melhor, as vanguardas das décadas de 1960 e 1970, no Brasil, representavam a radicalização dos princípios do modernismo. Vamos lembrar que a música de século XX apresentara, até os anos 1960, quatro principais características. A primeira foi a ruptura com a tradição. A ruptura nunca foi novidade na história das artes, desde a Idade Média. A diferença, no século XX, foi o radicalismo dessa ruptura. Era como se tudo começasse da *tabula rasa*. A segunda característica foi a velocidade com que as múltiplas correntes do modernismo se sucediam numa duração efêmera, às vezes coexistindo umas com as outras. O mesmo compositor



atravessava diferentes fases estéticas, no decorrer de sua vida, como ocorreu com Schoenberg e Stravinsky. A terceira característica foi o protagonismo do *signo novo* sobre qualquer outro critério de valor. Assim, a obra de arte possuía uma forte dose de informação, o que lhe garantiria um lugar na galeria das “obras válidas”. Por fim, a música do século XX se caracterizou por ultrapassar o limite da dimensão sonora, lançando mão da luz, da imagem, do movimento e do teatro, além da dimensão conceitual. Todas essas características do modernismo se acentuaram nas décadas de 1960 e 1970, definindo as chamadas vanguardas musicais. No Brasil, poucos compositores desta época sobreviveram até o terceiro milênio.

Nesse contexto cultural, político e social surgiram os estudos sociológicos que procuravam refletir uma nova realidade e que, em grande parte, foram norteados pelos dois autores citados no início deste texto, Mandel e Bell. O muro de Berlim foi derrubado em 1989 e, simbolicamente, representou o fim da guerra fria. A ditadura militar, no Brasil, soçobrara quatro anos antes. O livro *O capitalismo tardio*, de Mandel é uma apresentação de sua tese de doutorado na Universidade Livre de Berlim, em 1972. Para ele, as duas primeiras etapas do capitalismo seriam decorrências de revoluções energéticas, a primeira dos motores a vapor (a partir de 1848) e a segunda com a invenção dos motores elétricos e de combustão interna (no final do século XIX). O autor chamou essas etapas, respectivamente, de capitalismo de mercado (concorrencial no âmbito doméstico) e capitalismo de estado monopolista (imperialista e colonialista). A segunda metade do século XX corresponderia a uma terceira idade das máquinas, agora movidas a energia nuclear ou organizadas eletronicamente. A essa etapa Mandel chamou capitalismo tardio ou multinacional. A expressão mais em uso, atualmente, é “globalização”.

O grande seguidor de Mandel, nessa interpretação marxista do final do século, foi Fredric Jameson (Cleveland, Ohio, 1934 –), que analisa a cultura sob o rótulo de pós-modernismo. Para Jameson a lógica cultural do capitalismo tardio é o pós-modernismo. Pela visão desse marxista norte-americano, a arte pós-moderna se reduz a uma mercadoria. Portanto, ela se submete às leis do mercado neoliberal, de *marketing*, de consumo de massas, com uma função de entretenimento de uma sociedade homogeneizada, com fortes apelos midiáticos. Enfim, um abandono da razão humanista. A arte *pop* seria a representante dessa cultura pós-moderna.

No entanto, esse não foi o entendimento de outros pensadores que não consideraram o final do século XX como a fase tardia do capitalismo, mas o palco de uma nova sociedade que Daniel Bell chamou de pós-industrial. A essa nova forma de pensar, agir e criar do homem contemporâneo, na sociedade pós-industrial, o filósofo Jean-François Lyotard (Versalhes, 1924 – Paris, 1998) chamou de pós-moderno, enquanto o semiólogo italiano Omar Calabrese (Florença, 1949 –) denominou neobarroco. As abordagens de Lyotard e Calabrese são caudatárias das ideias de



Daniel Bell, que reconhece a nova sociedade como caracterizada pelo consumismo como bem maior, pela sedução dos meios de comunicação de massa e pela presença marcante da informática. O contraponto artístico dessa nova *sociedade pós-industrial* seria o pós-modernismo.

A partir da fundamentação teórica resumida aqui, surgiu uma infinidade de conceitos sobre a pós-modernidade. Os conceitos são ambíguos, às vezes divergentes, mas há um consenso geral de que vivemos novos tempos e de que a arte que representa esses novos tempos não pode mais ser como o foram os paroxismos da vanguarda. Um dos maiores críticos da pós-modernidade foi o marxista inglês Terry Eagleton (Salford, 1943 –) que, em seu livro *A ideologia estética*, de 1990, faz uma abordagem social da arte, criticando autores como Foucault e Lyotard que definem a arte como uma forma de linguagem. Em outro livro mais recente, *Depois da teoria, um olhar sobre os estudos culturais e o pós-modernismo*, de 2003, Eagleton chega a proclamar o fim do pós-modernismo, na década de 1990.

Nos anos 1980 eu já presentia o esvaziamento das vanguardas. A música que rompia radicalmente com a tradição não era mais ouvida pelo público e não atendia mais minhas necessidades expressivas. Diante dessas constatações, alguns compositores assumiram posições conservadoras, resgatando velhas estéticas. Este “novo neoclassicismo” adquiria nuances variadas de linguagem, com clichês neotonais e neorromânticos, neobarrocos, neonacionalistas ou mesmo formas mais ecléticas da tradição musical ocidental. Esses amontoados de “neos” traduziam uma música velha, nostálgica, *prêt-à-porter* e com muitos *clichés*. Arranjadores e compositores populares, sem formação para tanto, arvoraram-se em escrever arremedos de “música sinfônica”, sem nenhuma consistência estética, mas como produtos dirigidos a uma plateia musicalmente despreparada: mero entretenimento com vestimenta a rigor. Mesmo alguns compositores de sólida formação musical abraçaram essa tendência e até conseguiram produzir obras válidas. Entretanto, essa segunda via também não atendia aos meus anseios criativos. Diante desse dilema, passei a ter contato com a literatura sobre os novos Estudos Culturais e sobre o emaranhado conceitual do pós-modernismo. Como vimos, o conceito variava muito entre os autores e, embora fosse aplicado a todas as artes, praticamente não era aplicado no universo da música de concerto. Alguns autores chegaram a afirmar que o pós-modernismo na música era representado apenas pela música *pop*. Assim, assumi a tarefa de estender o conceito de pós-modernidade à música de concerto. Conceitualmente, considerei inadequado rotular os “novos neoclássicos” de pós-modernos, como certas correntes apressadas os denominavam. Enquanto se voltavam para um neotonalismo da tradição musical, os pós-modernos procuravam uma linguagem nova, ainda que partisse da tradição. O pós-modernismo na música de concerto seria uma terceira via. Meu objetivo era dar sustentabilidade teórica à nova abordagem



estética que passaria a usar na criação de minha obra. Saí da vanguarda e do experimentalismo puro e simples, mas não retornei ao passado. Assumi uma posição pós-moderna.

Para mim, a arte metonímica do pós-moderno exprime o predomínio da razão crítica da sociedade pós-industrial. Representa a consciência que o criador tem da dimensão da tecnologia a serviço de sua expressão e da interpenetração entre ciência e arte. Assim, desaparece o abismo que antes existia entre ciência de um lado e a arte de outro. O pós-moderno faz a análise social fundamentada na razão crítica. O artista pós-moderno não acredita mais na força política de sua obra como um instrumento “sacralizado”, isolado da sociedade. A música, enquanto linguagem pode ser revolucionária, mas ela, em si, não faz mais revoluções nem é subversiva. O artista – enquanto ser social – atua sim dentro de uma sociedade, fundamentado numa postura epistemológica.

A partir de 1970, a alucinada perseguição do novo, inaugurada timidamente com o romantismo do final do século XVIII, e que chegaria a um paroxismo nas vanguardas do século XX, se confrontaria com uma nova proposta musical: a música pós-moderna. Gianni Vattimo (Turim, 1936 –), em 1985, publica *O fim da modernidade*, a partir das ideias de Nietzsche (Röcken, 1844 – Weimar, 1900) de “o eterno retorno” e de Martin Heidegger (Messkirch, 1889 – Freiburg im Breisgau, 1976) sobre “a ultrapassagem da metafísica”. Assim, o “novo” como único critério de valor da modernidade não atendia mais à demanda do mundo pós-industrial ou às características da arte pós-moderna.

O pós-moderno enterra as velhas polaridades: novo ou velho; nacional ou universal; socialista ou capitalista; isto ou aquilo. O maniqueísmo estético é substituído por um *continuum*, uma simultaneidade ou superposição de signos de natureza diferente, independentemente de serem novos ou velhos. O compositor reassume seu compromisso com a comunicação da obra de arte, isto é, a obra apenas faz parte de um ciclo artístico mais amplo que começa com o produtor (o artista), passa pelo produto (a obra) e chega ao consumidor (o público). Corresponde à nova alegoria metonímica da literatura pós-moderna. Por exemplo, o jazz ou o choro poderão ser absorvidos pela música de concerto, sem perder seu referencial sógnico, embora estejam num novo contexto. Se, ao contrário, o jazz ou o choro forem o contexto, com interferências vanguardistas, então não se tratará de música pós-moderna, mas música “neo alguma coisa”, com “decorações” vanguardistas. Em outras palavras, na música pós-moderna o signo (velho) aparece numa forma ou num contexto novo. O minimalismo e a repetição (*ostinato*), as novas texturas e a volta da melodia e do fragmento melódico, novas formas de estruturação musical, as citações e as *collages*, a nova simplicidade, a ópera eletrônica e a *computer music* são algumas das expressões da música pós-moderna. Sendo mais um comportamento que uma nova esté-



tica, o pós-moderno não é uniforme em torno de determinados princípios ou técnicas. É, antes, uma liberdade do uso de novas e velhas técnicas, num contexto original, a serviço da invenção e da comunicação, da expressão e do lúdico. As radicalizações estéticas dão lugar ao relativismo.

Em 1992, a partir de uma observação empírica do recente repertório musical internacional e brasileiro e da reflexão sobre as variadas sugestões pós-modernas na literatura, cinema, arquitetura e filosofia, propus alguns parâmetros que desenhariam, ainda que de modo incompleto, o perfil do pós-moderno na música de concerto. A primeira característica foi a superação de qualquer tipo de polaridade maniqueísta, como tonal-atonal, nacional-universal, tradição-renovação, temperado-microtonal, ocidental-oriental, simples-complexo, som-ruído, acústico-eletrônico, novo-velho. As polaridades passam a ser abstrações. Em lugar de polaridades, um *continuum*. O contexto musical deve ser novo, mas esse contexto admite a inserção de signos velhos. Cai a hegemonia do signo novo como único critério de valor da obra de arte, como defendia o pensador e professor Hans-Joachim Koellreutter (Freiburg, 1915 – São Paulo, 1992). A procura do novo pelo novo passa a ser uma futilidade. A polaridade nacional-universal (defendida por Mário de Andrade (São Paulo, 1893 – id., 1945), tão cara aos neonacionalistas, não tem nenhuma utilidade para os pós-modernos. Os esteticismos, isto é, as regras e princípios estéticos que prescrevem e engessam a criatividade, são abandonados. Vale lembrar que o pós-modernismo não é uma estética, mas um comportamento estético; portanto, não tem prescrições ou proibições absolutas, como ocorria no modernismo ou nas estéticas “neo”, de resgate nostálgico do passado. As estéticas composicionais do século XX se transformam em meras técnicas composicionais. É o que vai ocorrer com o Sistema-T: uma ferramenta de composição e não uma escola estética. O comportamento estético implica em ausência de compromisso, enquanto a estética implica em compromisso. A superposição é outra característica da música pós-moderna. Trata-se de uma espécie de “contraponto de estilos ou de técnicas”. Marca o retorno da preocupação com a comunicação, sem desprezar a inventiva ou a inovação (semiologicamente falando, a informação). O público consumidor dessa música passa a ser levado em consideração, mas sem concessões populares. Em outras palavras, simplicidade sem populismo e comunicabilidade sem clichê.

A música pós-moderna é essencialmente cosmopolita e urbana. Os neonacionalistas ou neonacionais como alguns preferem, se preocupam com um som nacional para se impor a uma sociedade globalizada. Esse exotismo porém não é a função da música de concerto e sim da música popular ou comercial que obedece aos cânones da cultura de massa. Não estamos tratando, aqui, de produção em série, como na música comercial de mero entretenimento, mas da peça única. No pós-modernismo, a expressão rural ou marginal das cidades pode contribuir para a construção de



uma obra de arte culta, mas nunca como contexto e sim como inserção. Ao contrário, entre os neonacionais e na música comercial, as expressões étnicas passam a ser contextuais, isto é, protagonistas. Com o desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, os grandes centros urbanos de todo o mundo ficaram impressionantemente semelhantes, mesmo não perdendo algumas características próprias. Para dar um exemplo consumista, tão caro à sociedade pós-industrial, um *shopping center* ou um supermercado tem o mesmo formato e as mesmas marcas comerciais no Rio, Nova York, Lisboa ou Hong Kong.

Antes dessas reflexões teóricas eu já vinha tentando, de um modo empírico, nos anos 1980, escrever uma música nova, mas que, ao contrário da vanguarda que negava a tradição, partisse da tradição. Ao mesmo tempo, procurei um caminho que me afastasse das tendências restauradoras da tradição, ou seja, as “estéticas do neo”. Ultrapassei todas as polaridades que norteavam a produção musical. Pesquisei novas formas de estruturação da música, resgatei o uso da melodia com uma nova forma. Toda música deveria ter um interesse humano, rechaçando qualquer abstração formal desligada dos anseios do homem e da sociedade. A escuta passava a ser relevante porque a poietica é tão importante quanto o estésico. A urbe passou a ser o novo referencial para esta música. Por exemplo, em 1988, no prólogo de meu noneto *Rio/L.A.* constava a seguinte nota de concerto que é uma espécie de declaração pós-modernista:

Rio/L.A. apreende a atmosfera energética de duas megalópoles: Rio de Janeiro e Los Angeles. São duas cidades diferentes sob alguns aspectos, mas semelhantes em outros no que se refere a seus sentimentos, seu clima, seus problemas urbanos e seu comportamento ao mesmo tempo étnico e cosmopolita. Acima de tudo, são cidades onde “minorias” são “maiorias”. Em *Rio/L.A.* procurei representar alguns aspectos destes dois *melting pots*. O resultado, penso, foi uma síntese (mas com muitas variantes). [...] A peça foi concebida em seções, cada uma desenvolvendo um ou mais motivos. Quase todos estes motivos têm um forte impulso rítmico. Elementos de Jazz, samba e *pop music*, numa forma transfigurada, são interligados a partir de técnicas composicionais contemporâneas. O corninglês, fora do palco, executa uma longínqua melodia modinheira. Tanto instrumentos populares brasileiros como a cuíca e o agogô e um instrumento pouco usual em música de concerto como o baixo elétrico criam óbvias sugestões.

Esta nota de concerto chama atenção para alguns parâmetros ou comportamentos empregados: uso do signo velho em contextos novos; resgate da melodia e



de novos agregados sonoros; superação de várias polaridades a favor de um *continuum* entre os extremos (o *continuum* é sugerido até pelo nome das duas cidades: Rio de Janeiro e Los Angeles), a *collage*, o interesse humano, o caráter urbano da música e a preocupação com a escuta. Às dimensões do inalienável interesse humano da obra de arte, do progresso social, da liberdade de expressão, da pluralidade cultural, da expressão urbana e cosmopolita, passei também a cultivar em minha música uma preocupação ecológica, entre outras razões, porque sem um planeta sadio simplesmente não existirá mais música, seja pós-moderna ou não. Essa preocupação ecológica já se fazia sentir mesmo na minha “moderada” fase vanguardista, como o trio para violino, violoncelo e piano, *Estruturas verdes* (1976), consolidada em minha fase pós-moderna com a peça sinfônica *Biguás* (2009).

No início do século XX, Schoenberg, para fugir de um cromatismo ainda tonal, transitou, empiricamente, por um atonalismo livre, até encontrar uma ferramenta, o serialismo dodecafônico, que lhe permitisse escrever, com mais fluência, obras de grande porte. Da mesma forma, meu comportamento pós-moderno fora, primeiramente, empírico. Era necessário encontrar uma ferramenta que me possibilitasse transitar com mais fluência no universo pós-moderno. O recurso que encontrei foi o Sistema-T. Essa ferramenta que é um mero controle das alturas não foi o fruto exclusivo da especulação, mas uma conquista paulatina de seus diversos aspectos teóricos e das diferentes mídias usadas. A cada ampliação teórica de minha proposta eu compunha novas peças para avaliar o seu resultado, ao serem estreadas, o que, convenhamos, é um típico comportamento pós-moderno: a razão crítica a partir da *praxis*. Antes, a preocupação dos vanguardistas era apenas com a renovação da linguagem, com desprezo pelo produto final. Escrevi peças para solo, para pequenos conjuntos, para vozes e para orquestra sinfônica usando a nova metodologia de trabalho. A cada nova obra, após sua audição, observando a reação do público e anotando os comentários dos intérpretes, fui construindo um sistema teórico que se consolidou em meu *ballet Hayastan*, de 1990 e, principalmente, na peça *Giga Byte* de 1994, para 14 sopros e piano *obbligato*. O próprio nome da peça, um cruzamento entre uma dança barroca, a giga, e a unidade de informação, para a informática de nossos dias, é uma sugestão pós-moderna. Pode-se dizer: trata-se de uma giga cibernética ou, o que vem a ser o mesmo, uma giga pós-moderna.

O Sistema-T é um recurso teórico perfeitamente integrado no contexto dos novos estudos sobre a cultura do final do século. Ele cuida das alturas e supera as polaridades dualistas e maniqueístas do século XX, apesar de retomar algumas propostas que foram utilizadas naquele período. É uma atitude de síntese e de fragmentação. Síntese porque concilia, organicamente, os opostos; fragmentação porque não se submete a uma teoria totalizante que exclua outros caminhos além de sua própria “verdade”. Assim como faz o pós-modernismo, o Sistema-T transforma as estéticas



do século XX em meras ferramentas de trabalho, dentro de uma mesma obra. Para melhor esclarecer esse conceito, tomemos como exemplo a 4ª seção do *ballet Hayastan*, “Oração”, onde aparece um signo medieval, o cântico para o Domingo da Ressurreição da Igreja Ortodoxa Apostólica Armênia. Esse canto é constituído pelas alturas Fá, Sol#, Lá, Sib e Dó#. Este subconjunto de duas escalas-T (como veremos adiante) possui um forte apelo de orientalismo devido à presença de duas segundas aumentadas. O cântico, na Idade Média, era monódico, mas nesse ballet foi harmonizado de acordo com a escala-T, adquirindo um ambíguo sabor, ao mesmo tempo antigo e contemporâneo. É um caso típico de um signo velho num contexto novo referido anteriormente neste texto. Independentemente do controle das alturas exercido pelas escalas-T, esse trecho (“Oração”) nos mostra algumas características pós-modernas: em primeiro lugar, a superação das polaridades tradição-renovação, antigo-novo, oriente-ocidente, nacional-universal, forma-expressão; em segundo lugar, a superposição de diferentes materiais musicais (a monodia medieval do canto da Igreja Armênia com a harmonia dissonante da escala-T, o uso da *collage* e de uma estruturação quase minimalista, além do forte apelo da cor orquestral, isto é, a dimensão do timbre). Enfim, uma grande síntese dos recursos disponíveis sem um compromisso explícito por uma determinada estética. Em *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco, obra apontada por muitos como a que introduziu temas pós-modernos em literatura, temos um romance policial que se passa num mosteiro da Idade Média. É curioso verificar que existe um paralelismo dessa trama literária com o uso de uma *collage* medieval, também religiosa, sobre uma harmonia dissonante moderna, como ocorre em *Hayastan*. Eco dá a seu romance uma estrutura sólida e cheia de significados simbólicos, interpenetrando filosofia e teologia com uma ação policial investigativa. Tanto na obra literária como na sinfônica não existe mais uma hierarquia entre forma e expressão. O Sistema-T, ao superar a antinomia forma-expressão, considera ambas as dimensões como imanentes à obra de arte e uma dependente da outra. O Sistema-T se apresenta, então, como um conceito bem estruturado, mas que permite levantar muitas reminiscências, dentro de um contexto absolutamente atual: sem hermetismo, mas orgânico.

O Sistema-T é uma técnica de controle de alturas, no processo de estruturação musical. O conjunto de nove alturas proposto pelo sistema permite três tipos diferentes de abordagem: escalar, serial e celular. Foi criado em fins dos anos 1980, mas só adquiriu um *corpus* teórico mais consistente a partir de 1995, quando defendi minha tese de Professor Titular na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Unirio. Um dos paradigmas dessa proposta é a síntese, isto é, o Sistema-T sintetiza num conceito orgânico, diferentes formas de controle das alturas, propostas e usadas por compositores e teóricos como Debussy, Stravinsky, Hindemith, Schoenberg, Webern, Bartók, Strauss, Britten, Messiaen, Scriabin, Perle, Babbitt e Forte. Trata-se



Depois veio o ballet *Hayastan* (1990) e uma série de outras obras para todas as mídias acústicas em uso. A cada obra eu procedia a uma avaliação, após a apresentação pública, ouvindo os intérpretes, o público e a crítica. Algumas dessas obras foram gravadas e puderam passar por um crivo mais aprofundado. A reflexão teórica foi tão importante quanto a crítica da audição. A escala nonatônica me dava doze transposições diferentes e cada uma delas nove rotações a partir de um centro tonal, o que perfazia um total de 108 possibilidades escalares, com grande diversidade de afetos. A primeira escala-T (em qualquer que fosse a altura) eu chamei de escala-T padrão. A criação de estruturas acordais era absolutamente livre, podendo ser de meras superposições consonantes de terças a agregados tradicionalmente dissonantes de quatro, cinco ou mais sons.

A escala-T tem a característica de conter embutidas nela várias outras escalas usadas por diferentes compositores (Exemplo 4). Por exemplo, dentro da escala-T padrão de dó, existe, em forma latente (*inbuilt scales*), as escalas de mi maior, réb (dó#) menor, a escala pentatônica padrão (a partir do quarto grau), as escalas modais (por exemplo, a dórica a partir do sexto grau), a escala híbrida lídio-mixolídia ou “natural” de Bartók, a partir do nono grau, a escala da seção áurea, no primeiro grau e a assim chamada “escala cigana” no 8º grau da escala-T, além de inúmeras outras escalas artificiais. Nenhum dos sete modos de transposição limitada de Messiaen (incluindo a escala de tons inteiros e a escala nonatônica) é encontrado no Sistema-T.

Aproveitando essa propriedade das escalas embutidas na escala-T, harmonizei o cântico da Igreja Ortodoxa Apostólica Armênia (Exemplo 5), a partir de duas escalas-T que continham os fragmentos daquela melodia medieval. O resultado foi de uma rica ambiguidade e síntese estética (Exemplo 6). Na seção “Oração” do bailado *Hayastan*, o cântico medieval é harmonizado com notas das escalas-T de Fá e de Lá. O trecho foi orquestrado para trombones (com surdina *cup*), violoncelos, contrabaixos e percussão (guiro e raganela) e cordas agudas em *tremolo*. As cordas têm indicação *sul tasto e punta d’arco*.

O outro tratamento das alturas no sistema-T é o serial. As nove classes de altura podem ser organizadas como se fossem uma série nonatônica. Com ela se constrói uma matriz nonatônica de onde se extraem as séries diretas, inversas, retrógradas e inversas das retrógradas (Exemplo 7).

Como vemos, trata-se de um empréstimo da teoria serial dodecafônica de Schoenberg. Como o grau de reiteração das classes de altura da série nonatônica é maior que na série dodecafônica, o caráter da série nonatônica soa como um meio termo entre o tonal e o atonal, isto é, transita dentro de um *continuum* tonal-atonal.

Por fim, um subconjunto do conjunto nonatônico pode ser escolhido para estruturar determinado trecho da obra. Essa célula é tratada sob a ótica da Teoria dos



Exemplo 4 displays seven musical staves, each representing a different scale or mode derived from the T-system. The scales are:

- 1. **Escala T padrão em Dó**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. Roman numerals I through IX are placed below the notes.
- 2. **Escala do modo amior**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D. Roman numeral IV is below the first note.
- 3. **Escala do modo menor**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. Roman numeral II is below the first note.
- 4. **Escalas modais (dórico)**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. Roman numeral VI is below the first note.
- 5. **Escala híbrida lídio-mixolídia ou natural (da série harmônica)**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D. Roman numeral IX is below the first note.
- 6. **Escala da seção áurea**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F, G, A, B, C, D. Roman numeral X is below the first note.
- 7. **Escala assim chamada "cigana"**: A scale with notes G, A, B, C, D, E, F#, G, A, B, C, D. Roman numeral VIII is below the first note.

Exemplo 4. Escalas embutidas ou latentes na Escala-T.

Exemplo 5. Cântico medieval para o Domingo da Ressurreição da Igreja Ortodoxa Apostólica Armênia.

Conjuntos de Allen Forte e, neste caso, o que passa a valer não são as classes de altura propriamente ditas, mas as relações intervalares entre cada altura e todas as demais. Mais um empréstimo que tomamos de uma teoria do século XX (Exemplo 8).

Qual a vantagem dessa síntese de diferentes propostas já desenvolvidas anteriormente? É a passagem natural de um tratamento para outro, sem perder a organicidade da obra como um todo. O compositor escolhe, a cada momento, o tipo de



LARGO ♩ ca 44

1 2 3 4 5 6

p *espressivo* *(solo de viola)* *mp* *p*

7 8 9 10 11 12

pp (até o comp. 18) *pp* (até o comp. 18)

13 14 ♯F (até o comp. 18) 15 16 ♯F (até o comp. 18) 17 18

Exemplo 6. Trecho da seção “Oração” do bailado *Hayastan*, de Ricardo Tacuchian.

abordagem que fará do sistema-T, de acordo com as necessidades expressivas de cada trecho da obra, preservando sua unidade.

Esse edifício teórico pode ser subvertido a qualquer momento. A expressão sempre terá prioridade sobre a norma. O resultado é uma sonoridade nova que não perde seus elos com a tradição: um grau de informação que não compromete a comunicação. O fundamento dessa postura é baseado no fato de que não há comunicação



	I ₁	I ₂	I ₃	I ₄	I ₅	I ₆	I ₇	I ₈	
	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	
D ₁ →	E _b	G	F [#]	C [#]	G [#]	F	B	D	← R ₁
D ₂ →	B	E _b	D	A	E	D _b	G	B _b	← R ₂
D ₃ →	C	E	E _b	B _b	F	D	A _b	B	← R ₃
D ₅ →	B _b	D	D _b	A _b	E _b	C	F [#]	A	← R ₅
D ₆ →	D _b	F	E	B	F [#]	E _b	A	C	← R ₆
D ₇ →	G	B	B _b	F	C	A	E _b	F [#]	← R ₇
D ₈ →	E	G [#]	G	D	A	F [#]	C	E _b	← R ₈
D ₉ →	G [#]	C	B	F [#]	C [#]	B _b	E	G	← R ₉
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	
	RI ₁	RI ₂	RI ₃	RI ₄	RI ₅	RI ₆	RI ₇	RI ₈	

Exemplo 7. Matriz nonatônica usada em *Giga Byte*, de Ricardo Tacuchian.

Escola T de Dó

Conjunto [0,1,6,7,8]

Escola T de Ré

Conjunto [0,1,6,7,8]

ALCAPARRA (para clarineta solo)

Allegro vivace

Exemplo 8. Três compassos de *Pimenta do Reino*, estruturados sobre conjunto [0,1,6,7,8], derivado de duas diferentes escalas-T.



quando são rompidos todos os elos com a tradição. O sistema-T é uma proposta nova que instrumentaliza o compositor na organização e controle das alturas, tanto horizontal como verticalmente; retoma diferentes conceitos já apresentados anteriormente e os integra num novo formato que multiplica as possibilidades do criador, sem fazê-lo refém de nenhuma técnica isolada em particular. Além de oferecer diferentes possibilidades de estruturação musical, atendendo a diferentes momentos da construção de uma obra, permitindo extrema variedade dentro de um todo coerente, o sistema-T é uma proposta aberta, com amplas possibilidades de expansão. Em 2003, a convite do professor, maestro e compositor Christopher Bochmann, ministrei *master-class* para seus alunos de Composição na Escola Superior de Música de Lisboa, sobre o Sistema-T. Uma semana depois, o dr. Bochmann deixou, na portaria de meu hotel, uma peça para piano escrita dentro do sistema-T, intitulada *Letter to Ricardo Tacuchian*. Fiquei duplamente feliz: primeiro porque um músico do prestígio de Bochmann estava dando um importante aval a minha proposta. Em segundo lugar porque a peça preservava o estilo de cada compositor, o dele bem diferente do meu. Assim, ficou claro para mim que o sistema-T não inibe a personalidade criativa do artista, sendo uma ferramenta de trabalho que preserva o estilo do compositor que adote essa metodologia. Constatei que minha proposta era um sistema aberto. Quando voltei ao Brasil respondi à carta musical de Bochmann e escrevi uma peça para piano, também sobre o sistema-T, à qual dei o nome de *Reply to Christopher Bochmann*.

Pelo caráter de superação das tradicionais polaridades da música e por outras razões aqui expostas, posso concluir que o sistema-T atende a muitos postulados da assim chamada música pós-moderna, embora outras opções sejam possíveis. Para mim, além de mais um recurso composicional, a música composta com o apoio do sistema-T não precisa de um metadiscorso para ser legitimada. Minhas obras foram legitimadas pela crítica, pelo público e por uma rigorosa autocrítica, independentemente do arsenal teórico, cultural e sociológico que possa contextualizá-las.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1999.
- Bell, Daniel. *The Cultural Contradictions of Capitalism*. Nova York: Basic Books, 1976.
- Boudewijn, Buckinx. *O Pequeno Pomo, ou a história da música do pós-modernismo*. São Paulo: Giordano; Cotia (SP): Ateliê Editorial, 1998.
- Calabrese, Omar. *A idade neobarroca*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- Connor, Steven. *Cultura pós-moderna. Introdução às teorias do contemporâneo*. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- Eagleton, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.
- Eagleton, Terry. *Depois da teoria. Um olhar sobre os Estudos Culturais e o pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- Harvey, David. *Condição pós-moderna. Uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. 3ª ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- Jameson, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- Karl, Frederick R. *O Moderno e o Modernismo, a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- Lyotard, Jean-François. *A condição pós-moderna*. (1979). 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- Lyotard, Jean-François. *Moralidades pós-modernas*. Campinas: Papyrus, 1996.
- Mandel, Ernst. *O capitalismo tardio*. (1972; 1975). Introd. de Paulo Singer. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- Merquior, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- Ramaut-Chevassus, Béatrice. *Musique et postmodernité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1998.
- Rouanet, Sérgio Paulo e Maffesoli, Michel. *Moderno e pós-moderno*. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento Cultural, SR3, 1994.
- Salles, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses. O pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- Santoro, Savio Rossi. *Ricardo Tacuchian's T-system and its use in Xilogravura for viola e piano*. DMA Dissertation. Boston, MA: College of Fine Arts, Boston University, 2006.



Santoró, Savio Rossi. *An up-to-date view of Ricardo Tacuchian's (b. 1939) T-System*. São Paulo: XVII Congresso da ANPPOM, 2007. Disponível em http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_SSantoró.pdf.

Tacuchian, Ricardo. "Teoria/prática da música dentro da universidade". In: Sekeff, Maria de Lourdes & Zamprónha, Edson (org.). *Arte e Cultura IV, estudos interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2006.

Tacuchian, Ricardo. "O pós-moderno e a música". *Em Pauta*, n. 5, p. 24-31, jun. Curso de Pós-graduação em Música da UFRGS, 1992.

Tacuchian, Ricardo. "Novo Controle de Alturas através da Escala-T". *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, n. 6 e 7, p. 119-24. São Paulo: Atravez, 1994.

Tacuchian, Ricardo. "Música pós-moderna no final do século". *Pesquisa e Música*, n. 2, p. 25-40, 1995.

Tacuchian, Ricardo. *Sistema-T: Novo Método de Controle das Alturas*. Tese apresentada como requisito do Concurso Público para Professor Titular, defendida na Unirio, em 6 de outubro de 1995.

Tacuchian, Ricardo. "Fundamentos Teóricos do Sistema-T". *Debates: Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música*, n. 1, p. 45-68, 1997.

Tacuchian, Ricardo. *Hayastan, Ballet for Orchestra*. Tese de Doutorado defendida na University of Southern California (USA), 17-jul., 1990.

Vasquez, Yolanda. *Ricardo Tacuchian and his T-System*. Master Thesis. Florida, MI: Florida International University.

Vattimo, Gianni. *O fim da modernidade, niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RICARDO TACUCHIAN é um dos compositores brasileiros da atualidade mais programados em seu país e no exterior. Doutor em Composição pela *University of Southern California*. Foi professor titular da UFRJ e Unirio; professor visitante da *State University of New York at Albany* e da Universidade Nova de Lisboa; e professor conferencista da Universidade de Salamanca. É detentor de vários prêmios e homenagens dentre os quais o da *Tribune Internationale des Compositeurs du Conseil Internationale de la Musique*, Unesco, 1977. Membro eleito da Academia Brasileira de Música.