

**FUNDAÇÃO EDUCACIONAL MIGUEL MOFARREJ
FACULDADES INTEGRADAS DE OURINHOS
CURSO EDUCAÇÃO ARTÍSTICA**

**TRAJETÓRIA DE UM MÚSICO DE OURINHOS
(MARCELO MELLO)**

MAGALI DE FÁTIMA FLORE

PROFESSOR ORIENTADOR:
GUSTAVO FERREIRA MARTINS GOMES

**OURINHOS - SP
2008**

MAGALI DE FÁTIMA FLORE

**TRAJETÓRIA DE UM MÚSICO DE OURINHOS
(MARCELO MELLO)**

Monografia apresentada ao Curso de Educação Artística – Habilitação em Artes Plásticas das Faculdades Integradas de Ourinhos como pré-requisito para a obtenção do Grau de Licenciado em Educação Artística

Professor Orientador: Gustavo Ferreira M. Gomes

**OURINHOS - SP
2008**

Folha de Aprovação

MAGALI DE FÁTIMA FLORE

TRAJETÓRIA DE UM MÚSICO DE OURINHOS (MARCELO MELLO)

Esta monografia foi julgada e aprovada para obtenção da Licenciatura, no Curso de Educação Artística das Faculdades Integradas de Ourinhos.

Ourinhos, 17 de novembro de 2008.

Prof. Ms. Katia Maria Roberto de Oliveira Kodama.
Coordenadora do Curso de Educação Artística

BANCA EXAMINADORA

Prof

Prof

Orientador

Prof

Prof

RESUMO

O presente trabalho acompanha cronologicamente a produção artística e musical do músico radicado em Ourinhos MARCELO MELLO. Para além de descrever os principais marcos cronológicos de sua vivência musical, o presente trabalho pretende analisar os princípios e as influências importantes para o desenvolvimento do artista em sua trajetória até os dias de hoje. Assim, o trabalho tenta apresentar, de uma forma concatenada e inter-relacionada, conceitos e análises referentes aos diferentes elementos que cada momento da carreira artística do músico possam indicar: blues, choro, composição musical tradicional e contemporânea, forma musical, semiótica da música, filosofia da música, cognição musical, pragmática, didática e teoria musical.

Palavras-chave: Marcelo Mello, blues, composição musical, cognição musical, didática musical.

SUMÁRIO

1 – INTRODUÇÃO	06
2 – PRIMÓRDIOS	07
3 – AMADURECIMENTO	16
4 – APROFUNDAMENTO	31
5 – CONCLUSÕES	35
6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	36
7 – ANEXOS	38

1 - INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a acompanhar cronologicamente as realizações e idéias artísticas e musicais de um artista radicado e atuante há tempos na cidade de Ourinhos (Estado de São Paulo): o músico MARCELO MELLO. As principais fontes de referência foram documentos e depoimentos do músico e principalmente análises de textos e produções musicais do artista, com anexação de partituras, gravações e análises, especialmente entre o material disponível em sua página pessoal na World Wide Web (www.marcelomelloweb.cjb.net).

O presente trabalho também se diferencia dos cânones acadêmicos atualmente mais comuns a este gênero, por se orientar menos na concepção e organização de uma carreira artística bem acabada, já vitoriosa, estabelecida e eminente nos círculos sociais que lhe são afeitos; e por procurar muito mais criar condições de traçar e entender uma trajetória particular dentro do universo e da história da música.

Assim, o objetivo básico não será descrever os principais marcos cronológicos e históricos de sua vivência musical, mas também ser apresentado a, analisar e equacionar os princípios e as influências que fizeram com que esta determinada figura artística seguisse estes determinados caminhos, em seus múltiplos interesses específicos: composição musical, música contemporânea, erudita e popular, cognição musical, Lingüística, Pragmática etc. Como se a narrativa de sua trajetória possa ajudar na compreensão de suas origens e de suas metas.

Com isso, o presente trabalho também pode servir de introdução a vários termos, processos e princípios musicais, e acompanhá-los resumidamente na formação de um pensamento musical e estético. Enfim, este objetivo será auxiliado com a consulta a referências bibliográficas voltadas a cada um dos termos e idéias relevantes dentro do desenvolvimento do texto.

2 - PRIMÓRDIOS

MARCELO de Souza Franklin MELLO nasceu em 26 de fevereiro de 1971, na cidade de São Paulo, o filho primogênito de RICARDO FRANKLIN MELLO e VERA Lucia de Souza FRANKLIN MELLO, na época estudantes (de Medicina e Ciências Sociais) jovens e idealistas que procuraram oferecer a seus filhos uma educação moderna e um ambiente aprazível para seu crescimento, longe da agitação da metrópole.

Essa foi uma das principais motivações para a mudança de domicílio da família para o interior do estado de São Paulo: primeiro em Manduri, em 1977, depois em Ourinhos, em 1979. Assim, Marcelo cresceu e se desenvolveu na cidade de Ourinhos desde a primeira infância, aprendendo desde cedo a valorizar a quietude e os espaços abertos, em comparação com a vida caótica da terra de seus pais e avós.

Marcelo Mello demonstrou desde cedo pendências artísticas, em especial literatura. Começou a ler romances de aventura e literatura infantil aos 9 anos de idade, e logo se tornou um dos primeiros e mais assíduos freqüentadores da Biblioteca Municipal de Ourinhos, fundada em meados da década de 1980.

Embora sempre tenha tido uma forte relação com a música durante a infância, influenciado pelo gosto musical de seus pais (especialmente Chico Buarque e Beatles), um envolvimento direto com movimentos musicais viria só durante a adolescência, entre as novas amizades e descobertas de seu período de estudos em outra cidade (em Ipaussu, na Escola Técnica de Eletrônica -- ETEL).

Nessa época, a música representaria um complemento e uma intensificação das sensações e estéticas da literatura, especialmente poesia. A descoberta da poesia coaduna então com a descoberta da juventude e da canção popular, principalmente de grupos de rock que começavam a ser mais divulgados na época (final da década de 1980). Assim, FERNANDO PESSOA, EDGAR ALLAN POE e a poesia em prosa de GABRIEL GARCIA MARQUES conviviam literariamente e (ainda que não musicalmente) com JIM MORRISON (vocalista e letrista do grupo americano de rock THE DOORS, dos anos 1960), IAN CURTIS (vocalista e letrista do grupo inglês JOY DIVISION, do final dos anos 1970) e RENATO RUSSO (vocalista e letrista do grupo de

rock brasileiro LEGIÃO URBANA, contemporânea a esta época em questão), entre outros.

Estes representam apenas impulsos iniciais para a formação musical e profissional do artista. Quando Mello começou seus estudos de violão e teoria musical, em 1987 (com o renomado professor ourinhense TONINHO BREVES, recém-chegado de aulas de música em São Paulo com professores como LÍVIO TRAGTENBERG e CRISTINA AZUMA), ele já apresentava algumas características musicais e estéticas que acompanhariam sua trajetória até hoje: uma acentuada aceitação e abertura a todas as manifestações e gêneros musicais; uma avidez pelo conhecimento e pela participação em todos os aspectos da arte musical (como domínio de vários instrumentos musicais, teoria musical, composição, áudio, filosofia da música, etc.); uma tendência à fusão e miscigenação de diferentes estilos musicais; um auto-didatismo que, entre outras coisas, o guiou a entender e explicar a teoria musical (e as prescrições das atividades musicais) mais em termos lógicos ou metodológicos do que de fidelidade a uma determinada tradição atemporal.

Os anos seguintes (1988-1990) marcam a decisão obstinada de encarar a arte musical como meio e meta de vida: aulas de órgão no Conservatório Musical Santa Cecília, de Ourinhos, e de piano com a professora NICE NICOLSI CORREA, figura proeminente nos meios musicais ourinhenses da época, além de estudos autodidatas em violão erudito, viola caipira, guitarra, gaita, clarinete (com participação na Banda Municipal de Ourinhos sob regência principal do maestro WILSINHO PEREIRA), violino, bateria e teoria musical em geral: notação musical, harmonia, história da música etc. Entre outros estilos musicais, o interesse pelo rock se desenvolveu no contato com outros nomes importantes na história deste gênero (LED ZEPPELIN, YES, SECOS E MOLHADOS etc.) ou nomes proeminentes à época (especialmente THE CURE, SIOUXIE AND THE BANSHEE, BAUHAUS, SMITHS etc.) até desembocar em uma paixão que o acompanha em sua trajetória até hoje: o blues, gênero musical oriundo das comunidades negras rurais e marginalizadas do sul dos Estados Unidos, por volta do final do séc. XIX, e que deu origem, entre outros, ao jazz e ao rock. A história do blues, sua forma, seus primórdios e caminhos de desenvolvimento histórico, sua sonoridade instrumental e vocal, sua relação com a poesia e com a autoria do cantor ou do compositor, em suma, quase todos os aspectos deste gênero musical encontraram profunda ressonância na música de Marcelo Mello desde esta época:

*“... o blues é um estado de espírito e a música que dá voz a ele. O blues é o lamento dos oprimidos, o grito de independência, a paixão dos lascivos, a raiva dos frustrados e a gargalhada do fatalista. O blues é a emoção pessoal do indivíduo que encontra na música um veículo para se expressar” (Paul Oliver apud **Muggiati 1995**); “Se a música pop de hoje possui um nível musical e literário mais elevado, assim como maior coerência e autenticidade de expressão do que a música popular anterior a 1950, isso se deve à infiltração do blues e da música negra em sua linguagem. A música negra é em geral mais realista, mais ligada aos problemas sociais e ao dia a dia da vida de cada um.” (Joachim Berendt apud MUGGIATI 1995).*

Além destas suas características à época, também é importante destacar o interesse cada vez maior pela música erudita, desenvolvido principalmente pelo estudo da teoria musical e da história da música, e pela audição de peças de VILLA-LOBOS, STRAVINSKY e BEETHOVEN, entre outros. A história, as práticas e os objetivos estéticos da música erudita contrastavam vivamente com os de outros gêneros musicais, como o rock, e impeliam o artista a buscar cada vez mais conhecimento e aprofundamento nos gêneros peculiares a este tipo de prática musical, um dos motivos principais que o levaram a buscar a formação acadêmica em faculdades de música. Um elemento que marca profundamente este contraste entre a música erudita e outras manifestações musicais é a definição e o desenvolvimento do conceito de forma musical.

De acordo com o dicionário GROVE de música (2006), a forma musical poderia ser definida simplesmente como o que as obras ou os gêneros musicais apresentam em comum entre si em termos de seus materiais musicais: ritmo, melodia, harmonia etc. Isto, enquanto reflitam o fato de que um impulso organizador está estabelecido no coração de qualquer empreendimento composicional, do mais modesto ao mais ambicioso. A forma musical prescreve determinadas seqüências e relações de elementos dentro de uma obra musical: seqüências harmônicas, ritmos básicos, finais de melodias etc. Ainda de acordo com o GROVE, os compositores obrigam-se a confrontar a flexibilidade infinita da relação entre a "forma" como uma categoria genérica (como minueto, cânone, sonata etc.) e a obra musical como um resultado único do desenvolvimento de materiais e processos particulares. No conhecimento humano, a prática tende a particularizar, da mesma maneira que a teoria tende a generalizar, e a discussão sobre a forma musical é especialmente vulnerável às tensões que surgem entre estes modos muito diferentes de pensar.

Assim, enquanto que nos gêneros musicais mais populares a forma musical costuma já estar estabelecida de antemão, seguindo padrões definidos de forma

mais ou menos superficial e rígida, na tradição da história da música tradicional (a assim chamada música erudita) é estabelecida uma liberdade e uma importância muito maior às escolhas, por parte do compositor, dos elementos musicais e de seus relacionamentos no interior da obra musical. O compositor, assim, recebe o *status* de um desenvolvedor histórico e polêmico, na medida em que representa um direcionamento subjetivo frente às formas já estabelecidas pela tradição. Ou seja, enquanto a música popular, em vários gêneros e graus de aceitação diferentes, tendem organicamente a repetir o que já é aguardado delas, a música erudita tende historicamente a valorizar (ainda que em gradações e momentos históricos diferentes) a singularidade específica de cada obra.

A descoberta das formas musicais, e esta importante característica de suas maneiras de apropriação nos diferentes gêneros e obras, marcam profundamente a trajetória e a produção musical de Marcelo Mello, e define as principais características da primeira análise musical que será anexada ao presente trabalho sobre sua obra, a título de apresentação e compreensão das várias épocas de sua trajetória musical. Como produto típico de seus anseios musicais e estéticos desta época, podemos dissecar as características musicais e formais do primeiro movimento do **Choro Blues**, peça musical para violão solo formada por duas partes distintas (*movimentos* Lento e Moderado) e composta para servir de exemplo de sua produção musical por ocasião do vestibular para o curso de graduação em composição musical prestado no final de 1990 em várias instituições de ensino superior. Os dois movimentos da peça são motivados pela fusão de características estilísticas e principalmente formais entre dois gêneros musicais a princípio bem distintos: o blues e o choro, gênero musical considerado por muitos como o primeiro tipicamente brasileiro, criado nos subúrbios do Rio de Janeiro no final do séc. XIX por funcionários públicos e músicos diletantes em geral, como uma maneira malevolente e “chorada” de se tocar os gêneros musicais aceitos na sociedade carioca da época, especialmente os originários da Europa (como a polca e a valsa).

Este dois gêneros têm formas musicais bastante evidentes para uma análise detalhada, formas cujos diagramas básicos vêm reproduzidos abaixo: no primeiro (**Figura 1**), temos a forma mais comum de uma estrofe de um blues típico, com três frases musicais (três melodias com começo, meio e fim) correspondentes aos três versos típicos da letra (da poesia) de um blues.

Os números romanos indicam os graus da tonalidade da música, que indicam os lugares ocupados por cada nota dentro da escala musical da

composição. Como a escala musical é sempre relativa à sua primeira nota, o valor musical determinado a cada nota dependerá da posição que ocupa dentro da escala; ou seja, dependerá de seu grau. Assim, o grau I indica a primeira nota da escala da obra musical; o grau II, a segunda nota etc. Os nomes das notas abaixo da indicação dos graus servem como exemplos ilustrativos: assim, se a nota musical Mi for a primeira nota da escala musical, a nota La será a quarta nota (mi-fa-sol-la), a nota Si será a quinta nota da escala musical etc.

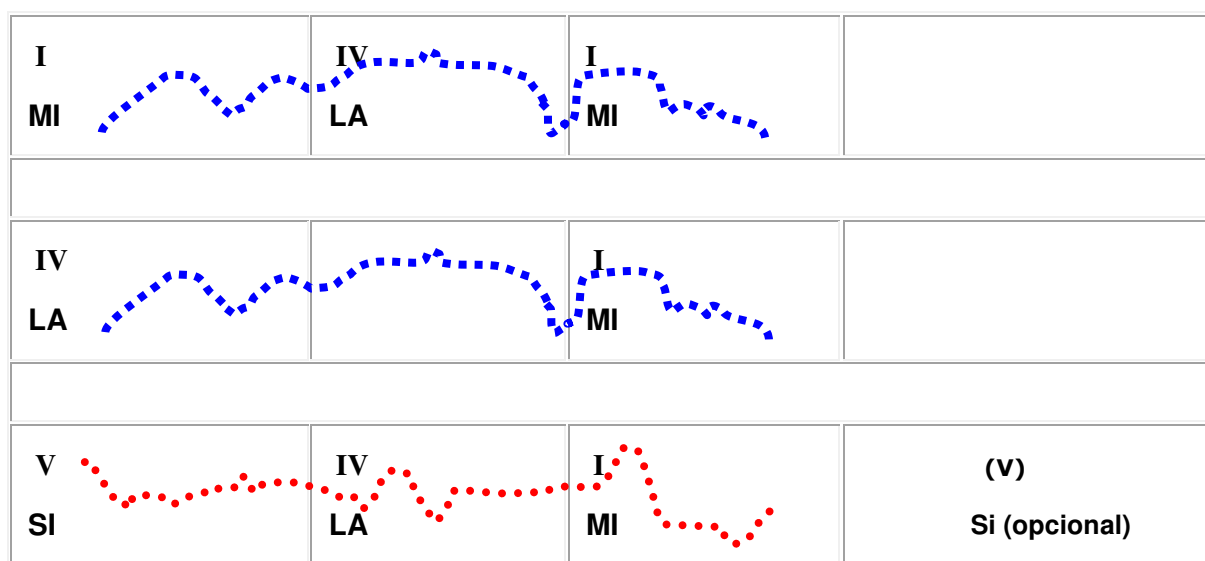


Figura 1 – diagrama básico de uma forma típica de estrofe de blues.

Fonte: MELLO, Marcelo (2003b). **Blues**. Documento online
http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmgr_blues.pdf.

Ocorre que uma das principais prescrições possíveis a uma forma musical estabelecida é a seqüência de graus que dominará o desenvolvimento da obra musical no decorrer do tempo. Ou seja, para além de características gerais a sonoridade de uma composição musical, a forma musical tende a prescrever determinadas seqüências de notas musicais (de graus da escala musical) que servem de fundo para a formulação e encadeamento das melodias da obra musical. No caso do blues, a seqüência dos graus I / IV / I // IV / I // V / IV / I / (V), seguindo ainda suas durações típicas dentro da estrofe (representadas pelas divisões da tabela) serve de ponto de partida para grande parte das estrofes (e das canções) com três versos (e três frases musicais), cujas possibilidades dentro da forma do blues (dois versos iguais e um diferente) são representadas esquematicamente pelas linhas pontilhadas de diferentes formatos e cores.

Um diagrama da forma de um choro típico (**Figura 2**) terá maior liberdade na seqüência de graus, ainda que determinadas terminações de frases musicais

tenderão a estar associados com determinados graus, cujas possibilidades mais comuns estão representadas no diagrama, como possibilidades de graus em determinados pontos da seqüência musical. Os parêntesis no espaço equivalente à quarta frase musical indicam que a aparição do grau V pode variar dentro da seqüência temporal da obra musical, podendo surgir antes ou depois do lugar estabelecido no diagrama. Note-se a equivalência entre a primeira e a terceira frases musicais, ainda que associadas a graus diferentes em suas terminações.

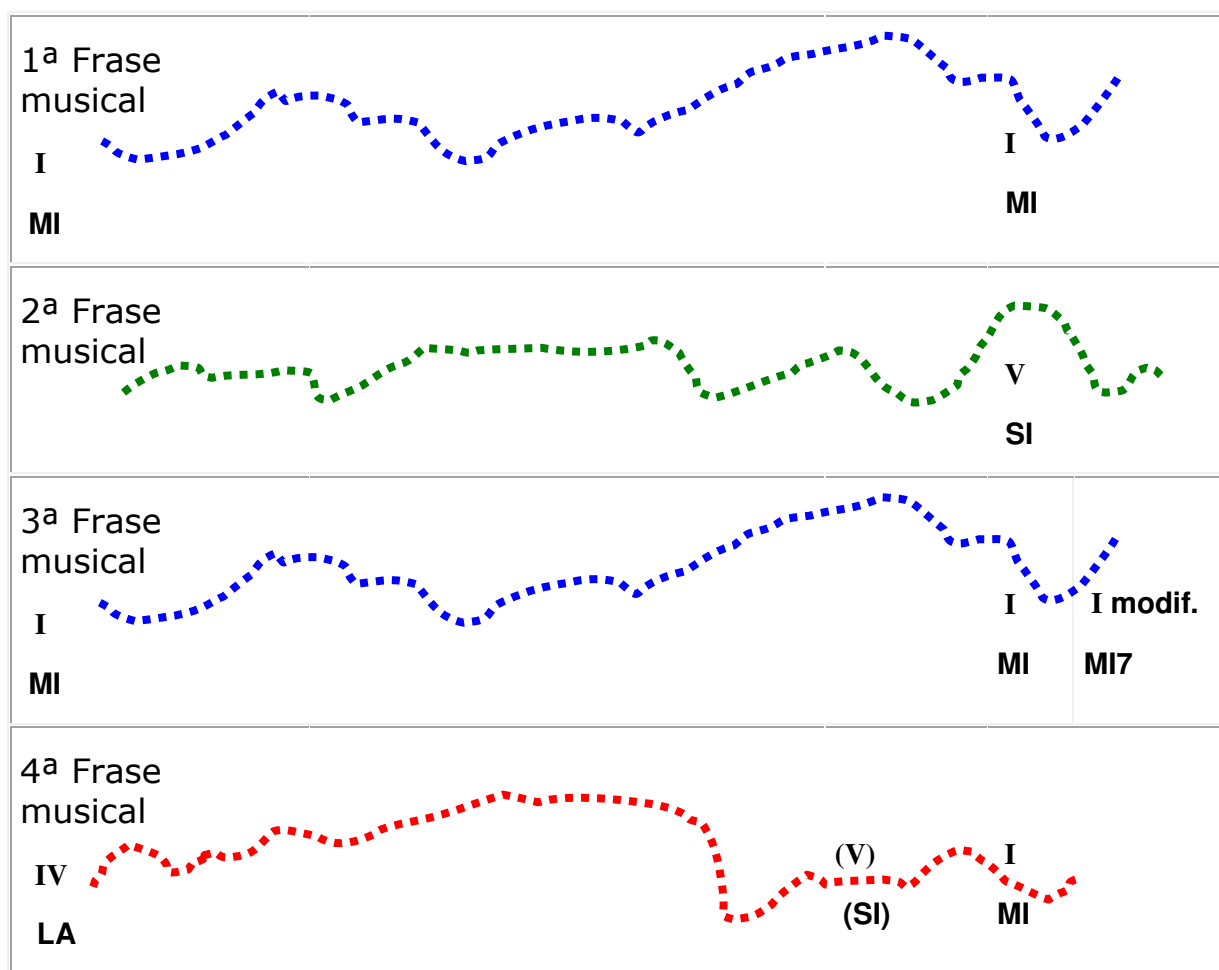


Figura 2 – diagrama básico da estrutura de um período musical de um choro típico.

Fonte: MELLO, Marcelo (2007b). **Choro – estrutura básica.** Documento online
http://www.marcelomelloweb.cjb.net/choro_estrutura.pdf.

As origens desta forma típica de choros devem estar associadas às danças de salão que estão nos primórdios da história do choro (valsas, polcas etc.). O mais típico, dentro da forma do choro, é a aparição do grau I da escala modificado, no final da terceira frase musical. Algumas fontes da literatura indicam esta

PARTE2

La (grau IV)



Mi (grau I)



PARTE3

Mi 7 (grau I alterado) La (grau IV) Si (grau V)



PARTE4

Mi (grau I)

Si (grau V)

La (grau IV)

Mi (grau I)

morrendo



Figura 3 – Choro blues – análise.

Fonte: MELLO, Marcelo (2008). *Choro blues – análise*. Documento online
http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmchoroblues_analise.pdf

No caso da forma musical, a primeira parte é formada por quatro curtas frases musicais que reproduzem o esquema da primeira frase musical do blues, mas seguindo uma seqüência harmônica I – V – I, ao invés do I – IV – I seguido no

blues. Uma outra seção musical formada por três frases musicais, tem uma harmonia que começa no grau IV, passa por vários momentos harmônicos e termina no grau I, como na segunda frase musical do blues. Mas aí a terceira frase musical começa com a alteração do grau I da escala, como no choro (embora na forma tradicional do choro a alteração ocorra no final da terceira frase musical), e uma seqüência de graus, na harmonia, típica de choro. Finalmente, a quarta frase musical segue novamente o modelo da última frase do blues: V - IV - I. Uma análise do segundo movimento da peça (moderado) mostraria resultados semelhantes.

3 - AMADURECIMENTO

A aprovação no curso de Música - composição, na **Universidade Estadual de Campinas -- UNICAMP**, em 1991, veio mudar significativamente as perspectivas e aspirações de Marcelo Mello; em primeiro lugar por quase coincidir cronologicamente com a dolorosa perda de seu pai, no início de 1991. A convivência com professores, colegas e eventos musicais, a disponibilidade de materiais bibliográficos e discográficos e a efervescente rotina cultural da universidade (e, em menor parte, da cidade de Campinas) ofereceram novos campos de possibilidades para desenvolver seus conhecimentos, pensamentos e habilidades em música. Até o final do curso de graduação, em 1997, além do currículo regular do curso -- que incluía harmonia musical, contraponto, história da música, instrumentação e orquestração, percepção rítmica e melódica, análise musical, técnica vocal e canto etc. -- Mello ainda freqüentou na universidade aulas de clarinete, baixo cifrado, francês, alemão, equipamentos e áudio, semiótica da música, etc.

Sobretudo as aulas de composição musical, com nomes como LÍVIO TRAGTENBERG, JOSÉ AUGUSTO MANNIS, PAULO PUGLIESI e ALMEIDA PRADO, entre outros, serviram como introdução ao debate e participação do papel do compositor na música de sua época, e na possibilidade de criação de uma nova música (para além de "novas músicas"), ao mesmo tempo que dando oportunidades materiais e culturais para uma exploração e radicalização das possibilidades já vislumbradas com relação à forma e à linguagem musical, seus mecanismos, seus limites e suas possibilidades de manipulação.

A partir deste cenário de fundo sobre o desenvolvimento durante seu curso de graduação, duas atividades merecem ser destacadas como mais representativas de seu desenvolvimento como músico e compositor. A primeira, a fundação e manutenção, como violonista, compositor e arranjador do grupo **Paramusia**, a partir de 1992. Este projeto musical, a princípio, se desenvolveu dos estudos musicais entre Marcelo Mello e a ourinhense LÚCIA MATOS, que se prepararam juntos para o vestibular em Música da UNICAMP, ele para o curso de composição, ela para o curso de regência, e mantiveram um incipiente duo de piano e clarinete durante 1990. Em 1992, já morando em Campinas e com outros interesses em

vista, passaram a ensaiar juntos temas clássicos da MPB e do jazz numa formação de voz e violão, com a participação de LUIZ FERNANDO ROSA, clarinetista natural de Mogi-Guaçu (SP) e também ingressante no curso de Música da UNICAMP em 1991. Como trio, o Paramusia (palavra que caracteriza uma perturbação cerebral das capacidades musicais) chegou a se apresentar em vários bares e casas de shows de Campinas, como o Centro Cultural Vitória. Em 1993, Lúcia Matos decidiu continuar por outros caminhos musicais, e a continuidade de seu curso e seus trabalhos no campo da regência a levaram a se tornar atualmente regente da University of Wisconsin Oshkosh Symphony Orchestra (EUA).

O Paramusia, a partir de então transformado em duo instrumental, caracterizou-se principalmente pelos arranjos singulares e complexos e pela indiscriminação na formação do repertório, contendo obras de HAENDEL, ALBINONI (compositores europeus do período barroco da história da música erudita), ASTOR PIAZZOLA (o gênio do tango argentino moderno), ERNESTO NAZARETH (nome importante do choro brasileiro), NOEL ROSA (um dos maiores compositores de samba de todos os tempos), LED ZEPPELIN (o famoso grupo de rock), entre outros, e também composições de Marcelo Mello. O duo chegou a se aventurar no reduzido campo de trabalho da música instrumental do interior de São Paulo, à época, apresentando-se no circuito universitário de Campinas e outras cidades (como Ourinhos) entre 1993 e 1996. Posteriormente, uma associação com o ator e cantor WEBER REIS -- natural de José Bonifácio (SP) e à época aluno do curso de Teatro da UNICAMP -- redirecionou novamente o trabalho do duo, para um espetáculo de *background* teatral onde o palhaço Anestésio (vivido por Weber Reis) cantava e dialogava com o duo e com clássicos da música brasileira (**Figura 4**). Com essa formação, entre 1995 e 1997, e depois (com a aprovação de Luiz Fernando Rosa como clarinetista da Orquestra da TV Cultura, de São Paulo) com ANDERSON ALVES no clarinete e LEANDRO BARSALINI na percussão, o **Paramusia & palhaço Anestésio** apresentou-se por várias cidades e locais de Campinas e região (como Itu, por exemplo), e eventos culturais (como o *Arte no Metrô*, em São Paulo), quase sempre ligados a iniciativas institucionais e culturais.



Figura 4 – Paramusica & palhaço Anestésio – 1ª formação.

Fonte: MELLO, Marcelo. Acervo do autor.

Como exemplo significativo da produção desta época, está anexada e analisada ao presente trabalho uma cópia da peça ***Invenção Brasileira*** (Figura 5), escrita originalmente para o instrumento cravo (que tem uma cadeira de ensino no curso de Música da UNICAMP) nos moldes das assim chamadas *Invenções* do compositor barroco alemão J. S. BACH, considerado um dos maiores de todos os tempos. A *Invenção Brasileira* foi posteriormente adaptada para violão e clarinete e constou no repertório do duo Paramusia durante anos, e segue a mesma forma que a usada em geral nas *Invenções* de Bach, alternando períodos de apresentação das melodias principais (o sujeito e o contrasujeito), chamados de exposições, com trechos de desenvolvimento melódico a partir de trechos das melodias principais (os assim chamados divertimentos). Tudo isso sobre uma ambientação brasileira, com ritmos típicos do choro, e com a aparição do grau I alterado antes do grau IV, na *Coda* (trecho final da peça musical), característica típica do choro como já apresentado no capítulo anterior do presente trabalho.

INVENÇÃO BRASILEIRA (análise)

para cravo

Marcelo Mello

PARTE 1 - EXPOSIÇÃO (Re maior)

(divertimento1) – divertimento2

PARTE 2 - EXPOSIÇÃO EM OUTRO TOM (La maior)

contrasujeito

sujeito

divertimento3

(divertimento3)

divertimento4

(divertimento4)

divertimento5

PARTE 3 - RE-EXPOSIÇÃO (Re maior)

PARTE 4 - CODA (final)

Re7(I_modif.) Sol(IV)

Re7(I_modif.) Sol(IV)

Figura 5 – Invenção brasileira – análise.

Fonte: MELLO, Marcelo (2008). *Invenção brasileira – análise*. Documento online http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mminvencaobrasileira_analise.pdf.

Um segundo ponto de forte interesse na produção de Marcelo Mello durante o período em que cursou a graduação em música foram as possibilidades e experiências no campo da **música aleatória**. De acordo como o dicionário GROVE (2006), “música aleatória” é um termo que pode ser identificado como compositores que, em maior ou menor grau, introduziram novos tipos de notação musical que

prescrevem os próprios sons da obra musical como indeterminados, freqüentemente abandonando sinais tradicionais em favor a gráficos ou textos. Em outras manifestações de um espírito semelhante, o compositor também pode permitir flexibilidade na interpretação de símbolos convencionais da partitura musical, dando alternativas ou especificando aspectos em condições apenas relativas. Uma maior indeterminação é introduzida, ainda com a notação convencional, quando os intérpretes da composição são direcionados a improvisar em base de determinadas alturas ou ritmos, interpretar uma determinada sucessão de notas com ritmos quaisquer, interpretar um determinado ritmo com notas aleatórias, e assim por diante.

A influência de compositores do século XX que apresentaram possibilidades no campo da música aleatória e em modificações ou negações da notação tradicional em música (especialmente JOHN CAGE, e também PENDERECKI, TERRY RILEY etc.), assim como de compositores que propuseram novas técnicas de composição, orquestração, harmonização etc. (como XENAKIS e LIGETI) simbolizam para o compositor Marcelo Mello desta época uma continuação dos conceitos incipientes antes da universidade, numa problemática ligada essencialmente à Semiótica da música¹. A grande pergunta seria: quais são os limites do objeto musical, ou do que possa ser considerado música? Onde está o momento crucial em que pedaços de melodias, ou mesmo conceitos musicais isolados, como ritmos ou alturas musicais, passam a ser considerados uma obra musical específica? Ou não haveria um único momento como este e sim gradações ligadas a elementos cognitivos, sociais, idiomáticos e históricos? Essas são questões que a música aleatória tem a capacidade de radicalizar, pondo em cheque conceitos, mesmo como os de “melodia”, “harmonia”, “composição” ou “compositor”. E o resultado final, sonoro, gráfico ou institucional, tende a forçar novas posturas do fruidor estético (seja o intérprete, o ouvinte ou mesmo o compositor) diante da obra e dos fenômenos musicais, ao tender a relativizar o alcance e a eficiência das práticas musicais estabelecidas, em seus vários aspectos (tonalismo, partitura como equivalente inequívoco da obra musical, ritmo linear, estética “aristotélica”² etc.).

Embora nem todas as composições de caráter erudito que Mello tenha produzido entre 1991 e 1998 sejam de caráter “vanguardista” ou mesmo “aleatório”,

¹ A *semiótica* é considerada uma disciplina das formas do conhecimento humano estudando como funcionam os signos humanos. A Semiótica musical, então, pode ser definida como o estudo da música como signo, ou como símbolo.

² Estética baseada nas idéias do filósofo grego ARISTÓTELES (384 a.C. – 322 a.C.), que considera a beleza como o fim da arte, e que se baseia no que é compreensível, apreciável e agradável (fonte: www.infopedia.pt).

muitas têm inseridas na partitura diversas formas e gradações de novos tipos de notação musical, e que implicam em diferentes formas de novidades na relação e entre a partitura, o intérprete e a música. No conjunto de peças **Pedais** para piano solo, uma de suas primeiras experiências com notação contemporânea (1993), os espaços em braço indicam aproximadamente o tempo de execução entre cada nota, com repetições livres e sem notas definidas. No **Choro sofrido** (1994), para violão e clarinete, duas complexas melodias iniciais vão perdendo suas características definidas, tendendo gradativamente a se dissolver num todo caótico – representado em notação aleatória. No **Canto Incosciente** (1994 – trecho na **Figura 6**), uma partitura para coral sem pauta e sem alturas definidas indica e desenvolve musicalmente contornos de entonação similares a cumprimentos em português -- o nome se refere a um “canto” enunciado todos os dias, em cumprimentos rotineiros, um canto que nunca é ouvido como tal. A série de curtas peças chamada de **Brincando de Piano** (1995 – trecho na **Figura 7**) se apresenta, para duos de executantes no piano incipientes ou não, como uma introdução geral a elementos de música contemporânea: notação musical moderna, improvisação, criação coletiva, recursos timbrísticos etc.

Despedindo-se

The score is divided into three parts: SOLO, CORALISTA, and CORO. The SOLO part consists of three measures with square notes. The first measure is marked *Tchau. mf*. The second measure is marked *Tchau. Despedindo-se de cada coralista*. The third measure is marked *Tchau. Indo embora e rarefazendo* and includes the instruction *alarg. sempre*. The CORALISTA part consists of one measure with a square note, marked *f Tchau...*. The CORO part consists of three measures with square notes. The first measure is marked *Aah... mf*. The second measure is marked *Aah... p* and includes the instruction *rarefeito*. The third measure is marked *Tchau... Tchau...* and includes the instruction *cresc. sempre densificando denso*. The instruction *alarg. sempre* is also present above the third measure of the CORO part.

Figura 6 – Canto Incosciente –trecho.

Fonte: MELLO, Marcelo (1994). **Canto inconsciente**. Acervo do autor.

The image displays three systems of musical notation for two staves, labeled I and II. Each system begins with the instruction '(SEM CLAVE)' in parentheses. The first system includes the dynamic marking 'pp' and the instruction 'cresc. sempre' with a dashed line. The second system includes 'ff' and 'dim. sempre' with a dashed line. The third system includes 'pp'. Each system concludes with a repeat sign and the instruction '(repetindo cresc. sempre)' or '(repetindo dim. sempre)'. There are also some greyed-out rectangular areas above the staves, possibly representing redactions or specific performance instructions. A small asterisk is located at the bottom right of the third system.

Figura 7 – Brincando de piano – trecho.

Fonte: MELLO, Marcelo (1995). *Brincando de piano*. Documento online <http://www.marcelomelloweb.cjb.net/membrincandodepiano.pdf>.

A *Raga orquestral*, composta em 1996, propõe uma forma nova de notação para uma possível apropriação dos princípios improvisacionais das *ragas* indianas para uma orquestra de cordas, como cada integrante da orquestra decidindo qual nota executar em qual momento.

Uma nova forma de notação pode também propor não exatamente novas sonoridades musicais, mas também novos diálogos entre a forma musical e sua notação. Nessa possibilidade, a notação aleatória também pode representar uma simplificação ou “esboço” esquemático de uma forma musical definida, como por exemplo na peça para piano solo *Preto no branco* (1997 – trecho na **Figura 8**) onde a forma-sonata, de uso comum na música dos sécs. XVIII e XIX, é apresentada esquematicamente num sistema harmônico que opõe (aleatoriamente) as teclas brancas e pretas do piano.

PRETO NO BRANCO

Movimento em forma-sonata

para piano
(vide bula)

Marcelo Mello

Lento
Leve

p

Menos lento

p -cresc. sempre

Moderado

mf -longo
-cada vez mais notas curtas
-cada vez menos notas longas
-na última vez alarg

The figure consists of four musical staves, each representing a different tempo and dynamic marking. Each staff shows a sequence of notes and rests, with some notes marked with a 'v' (accent) and some rests marked with a 'p' (piano) or 'f' (forte). The staves are labeled with tempo markings: 'Réd.' (Ritardando), 'Rápido', and 'Moderado'. The first staff is labeled '-não muito longo' and '-dim. sempre'. The second staff is labeled 'Não muito rápido' and '-cada vez mais curto' and '-cresc. sempre'. The third staff is labeled 'Rápido' and '-curto' and '-alarg. sempre'. The fourth staff is labeled 'Moderado' and '-alarg. sempre' and '-cada vez mais curto'. The notes are represented by squares, and the rests by empty spaces. The staves are arranged vertically, with the first staff at the top and the fourth at the bottom.

Figura 8 – Preto no branco – trecho.

Fonte: MELLO, Marcelo (1997). *Preto no branco*. Documento online <http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmpretonobranco.pdf>.

Talvez o projeto mais ambicioso das experiências composicionais desta época seja a *Missa Clarice* (1996), nos moldes da clássica forma da missa cantada

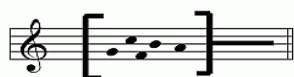
em latim, abordada por muitos compositores. A peça é composta para coral (que recita o tradicional texto em latim da missa católica, harmonizado de acordo com um sistema de *clusters* totalmente dissonantes no sistema harmônico tradicional), piano (com escrita quase toda em notação aleatória) e um cantor solista (que canta e recita trechos do livro *Perto do Coração Selvagem*, de CLARICE LISPECTOR). Nos vários movimentos da missa, o texto em latim é apresentado em oposição ao do livro de Clarice Lispector, apresentando momentos de profundidade filosófica e musical.

A peça que aqui é apresentada completa e superficialmente analisada no presente trabalho -- **Batuque**, para trio de violões (**Figura 8**) -- foi composta em 1999, já trabalhando como professor na Escola Municipal de Música de Ourinhos depois do término do curso de graduação, foi dedicada a dois colegas violonistas da Escola deste período, RICARDO CARDIM (posteriormente nomeado superintendente estadual do *Projeto Guri*, iniciativa do Governo do Estado de São Paulo) e GILSON ANTUNES (hoje professor titular de violão da Universidade Federal da Paraíba). A peça foi gravada pelo TRIO DE VIOLÕES DE SÃO PAULO em 2001, em seu CD de estréia **Música brasileira para trio de violões**.

São adicionadas instruções sobre a execução de cada elemento novo da notação, como todas as peças anteriores (e que não foram anexadas por questão de espaço), e como prevêem as práticas corriqueiras em partituras como notação não convencional. Uma análise superficial pode dividir a peça em três partes: a primeira tem o papel de apresentar as sonoridades e técnicas instrumentais desenvolvidas no decorrer da obra; a segunda parte, que caracteriza o “batuque” do título, se



- cada vez mais rápido. Repetir as notas na velocidade máxima atingida, na duração indicada pelas barras horizontais;



-permutar livremente os elementos entre colchetes (separados ou não por linhas pontilhadas) de acordo com as instruções associadas, pelo tempo indicado pela barra horizontal. As instruções valem para os colchetes seguintes;



-glissandos;



-qualquer nota na corda indicada;



-percutir com a mão direita próximo ao cavalete (tambura);



-rasgueado;

baseia na base rítmica regular (ainda que aleatória) do violão III terceira parte funciona como uma recapitulação dos esquemas desenvolvidos nas outras duas partes, com uma intensificação cada vez maior da sonoridade de “batuque aleatório” entre os violões.

BATUQUE

para trio de violões

PARTE 1

Marcelo Mello
1999

2

Marcelo Mello - Batuque

<http://www.ourinhosbanda.org.br>

3

Marcelo Mello - Batuque

<http://www.musiconline.com.br/art>

PARTE 2

Moderato

mf

ritardando

legato

ritardando

coda 1 vez mais

coda 1 vez mais

coda 1 vez mais

coda 1 vez mais

4

Marcelo Mello - Batuque

<http://www.musiconline.com.br/art>

ritardando

p

legato

ritardando

coda 1 vez mais

5

Marcelo Mello - Baixo

<http://www.musiconline.com.br/our>

8

Marcelo Mello - Baixo

<http://www.musiconline.com.br/our>

9

The image displays a musical score for 'Batuque' by Marcelo Mello. The score is written on multiple staves, likely representing different parts of a drum set. It features a complex rhythmic structure with various dynamic markings such as *ppp*, *pp*, *f*, and *ff*. The score includes several measures with notes and rests, and is annotated with 'R' and 'V' symbols. The text 'Marcelo Mello - Batuque' is visible at the top right, and the URL 'http://www.marcelomelloweb.cjb.net' is at the bottom right. The page number '10' is centered at the bottom.

Figura 9 – Batuque – análise.

Fonte: MELLO, Marcelo (2008). *Batuque – análise*. Documento online http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmbatuque_analise.pdf.

4 - APROFUNDAMENTO

A partir das questões gerais sobre os limites e as motivações da obra musical, geradas nos múltiplos interesses de seu curso de graduação, a tendência do pensamento de Marcelo Mello vai se direcionando cada vez mais a procurar justificativas teóricas extra-musicais para os fenômenos musicais, ou ao menos justificativas que escapem do âmbito restrito da teoria musical como uma tradição atemporal. Assim, ele vai procurando cada vez mais relações e pesquisas envolvendo as relações entre música e psicologia, se interessando por um debate filosófico já confrontado por muitos autores (cf. HANSLICK 1989).

“Ou seja, as propriedades de nossa percepção, de nossa experiência, dos fenômenos musicais, poderiam servir de base para uma visão desses mesmos fenômenos não só em sua relação com outros tipos de “fenômenos” (por exemplo, linguagem, percepção sensorial, emoção, educação, etc.), mas também na constituição de seus elementos (por exemplo, harmonia, ritmo, forma musical, estética, etc.).”
(MELLO 2003A)

Para além de uma curiosidade diletante e indiferenciada, a inclinação pelas possibilidades teóricas de uma perspectiva eminentemente cognitiva em música foi fortemente motivada pela leitura e logo após pelo contato direto com uma pesquisadora do curso de Lingüística da UNICAMP, que depois se tornou sua orientadora no curso de mestrado, EDWIGES MORATO.

Graduada em Lingüística e em Fonoaudiologia em Campinas, Morato é Doutora (1995) em Lingüística pela Universidade Estadual de Campinas, com pós-doutorados na França (2001-2002/2007). A partir de uma de suas primeiras publicações, sobre as conseqüências dos estudos do soviético VYGOTSKY para os estudos sobre cognição (MORATO 1996) e depois em extensa produção bibliográfica voltada principalmente para a Neurolingüística e para os estudos que envolvem as relações entre linguagem e cognição, a autora é um dos principais expoentes de pesquisas direcionadas para uma perspectiva enunciativo-discursiva em Neurolingüística, isto é, que considere a cognição como formada a partir da linguagem e em constante interação com ela, vista não só como capacidade racional mas também fonte de interatividade humana:

“As atividades humanas que demandam ações reguladoras lingüísticas e cognitivas - refeitas a cada instância discursiva - só podem ser apreendidas numa região de indeterminação e fluidez que confere à sistematicidade do lingüístico (a língua) e do cognitivo (as operações mentais) um equilíbrio apenas provisório e contingente, porque histórico” (MORATO 1998). “O conhecimento humano depende das palavras que o formulem, o discurso instituído tem implicações cognitivas [...], a linguagem molda o pensamento humano não só em termos de sua operabilidade mas também em termos de sua direcionalidade. São afirmações importantes em qualquer discussão sobre a cognição humana, e são condizentes com o arcabouço teórico assumido, em última análise, em uma perspectiva neurolingüística, ou ao menos a [...] interessada em um ponto de vista lingüístico para as relações entre linguagem e cognição, especialmente as relações inter-constitutivas, de significação e de sentido.” (MELLO 2003A).

A perspectiva teórica de uma relação profunda entre linguagem (verbal) e cognição, ao mesmo tempo que um apoio acadêmico e humano significativo por parte de Edwiges Morato, serviram como poderoso estímulo para Marcelo Mello no estudo de várias correntes de estudo sobre cognição musical, a partir de um ponto de vista específico sobre a formação e o funcionamento da cognição humana. Um ponto de vista ancorado na Lingüística, que pode fornecer não só um princípio de oposição aos ideais de uma visão materialista sobre a mente (no cognitivismo), mas também uma ferramenta crítica de análise discursiva sobre os textos científicos envolvidos com cognição musical.

A partir deste paradigma de estudo, desenvolvido academicamente em sua dissertação de mestrado (***Reflexões sobre Lingüística e cognição musical*** – 2003a), um aprofundamento do cerne e da variabilidade dos estudos em cognição musical, em várias áreas de pesquisa correlatas, pareceu demonstrar uma profunda limitação teórica na maioria dos campos de estudo, derivada justamente de uma postura crítica em relação aos princípios e objetivos de uma perspectiva cognitiva (cognitivista) em música:

“O que se pode dizer, no entanto, é que parecem estar muito mais longínquas as condições que possibilitariam, por exemplo, transformar a cognição musical, digamos, numa nova filosofia da música (...). Atualmente, ela parece em geral estar colocada de forma a atender necessidades explicativas (cognitivas) das práticas musicais corriqueiras.” “Nesse caso, pode-se perceber que o estudo da cognição musical deveria ir bem mais longe do que uma sistematização das capacidades cognitivas necessárias para as atividades musicais. Ou seja, tratar-se-ia de [...], ao invés de construir uma imagem de um ‘cérebro’ [...] imbuído de música, poder vislumbrar ‘que’ música pode emanar deste cérebro, afinal.” “Inatismo, naturalismo, isomorfismo, universalismo, paradigmas composicionais ou auditivos, e tantos outros termos recorrentes de um apagamento do sujeito musical (na música como puro objeto pré-definido), serão marcas concretas de

distorção dos fenômenos musicais, em nível geral, quando tomados como objetos científicos.” (MELLO 2003A; grifos do autor)

Ainda que a aridez e a complexidade multifacetada do assunto prejudiquem uma aplicabilidade imediata nas práticas musicais corriqueiras, as conseqüências teóricas das conclusões da dissertação de mestrado se fizeram depois sentir para Mello principalmente no campo da didática musical, que tem sido sua principal atividade profissional desde o término do curso de mestrado. Uma nova posição teórica passa a ser possível na relativização cultural, histórica e ideológica (discursiva) de todo o conteúdo da teoria musical instituída, opondo a ela múltiplas possibilidades constitutivas, coincidentes às vezes, às vezes totalmente opostas, que darão origem, dentro de suas possibilidades sócio-históricas, a miríades de possibilidades de teorias musicais, complementares e excludentes entre si. A partir disso, também dando valor mais constitutivo aos problemas pertinentes a uma sociologia da música e suas conseqüências no dia-a-dia musical de um povo. E, acima de tudo, apresentando a música como uma situação inter-relacionada de confronto e união não só de pessoas, seres sociais, mas também de idéias, ideologias e discursos, (numa aplicação inédita das idéias de FOUCAULT e BAKHTIN à música, entre outros) tornando possível a possibilidade de criação de uma pragmática musical³, ligada a uma sociologia da música mas sem se confundir com ela; uma formulação ainda nem sequer intentada mas já prevista nos futuros direcionamentos das conclusões da dissertação de mestrado, e também intuída nos princípios de sua atual postura frente aos problemas didáticos e musicais de uma forma geral, baseada principalmente na incipiente noção de **prática musical** como termo “técnico” de novas metodologias e terminologias:

“Se o termo ‘prática musical’ for definido como ‘o conjunto de fatores que definem e identificam um determinado tipo de música, uma determinada postura em relação aos fenômenos musicais, e uma determinada conceituação do que é música’, ela também será definível [a partir de] ‘implícitos’ culturais sobre o que é música dentro de um grupo social (entre os quais pode-se situar também o sistema musical, e a teoria musical correspondente), e em parte manipulável por imposições, ratificações, transgressões, novidades, conflitos, em relação a este implícito, criadas de uma forma ou de outra por ações individuais. A música será então um equilíbrio entre um ‘campo’ de possibilidades dadas socialmente e uma ação individual, ou subjetiva.” (MELLO 2003c; grifo do autor)

³ A Pragmática é uma categoria, dentro dos estudos da Lingüística, que tenta definir regularidades na interação dialógica entre falantes da língua. Embora possa ser mantida dentro de um âmbito estritamente conversacional, a Pragmática também é considerada por toda uma ala da Lingüística como local de formação de significado e sentido lingüístico (cf. PARRET 1988 e FRANCHI 1977, APUD MELLO 2003A)

Este tem servido como o principal tópicus das atividades didáticas do músico Marcelo Mello desde então: basear o conteúdo musical e o controle da prática musical através de uma reflexão sobre o **repertório musical**, tentando defini-lo em termos de suas variáveis técnicas e “pragmáticas”, e tentando aplicá-los nos trabalhos diários de ensino, de várias maneiras. Subordinando as escolhas e metodologias teóricas aos conteúdos próprios do repertório. Apresentando o repertório como parte de uma prática musical estabelecida, como suas próprias regras, sonoridades e objetivos, acentuando o caráter divergente entre diferentes práticas musicais. Reformulando os princípios, a metodologia os objetivos de exercícios técnicos para o estudo de instrumentos musicais, ou tentando aplicar princípios cognitivos como base para conceitos musicais (como por exemplo em MELLO 2001, pp. 04). Discutindo os caminhos a serem seguidos pelo repertório com todos os envolvidos, tentando determinar novos fatores na criação e na manutenção de repertórios musicais:

“[...] duas conseqüências importantes. Primeiro, transformar a transmissão de repertórios em aulas de música, ao invés de uma lista ‘outorgada’, fechada — dada dentro das tradições impostas pelas instituições ou por ‘implícitos’ sociais a respeito do musical — em uma possibilidade ‘aberta’, a ser discutida e resolvida dentro das limitações e das necessidades do aluno, do professor e do meio. Segundo, mudar a concepção geral do professor de música, de um ‘superdotado’ técnico (sobretudo) habilitado em uma relação ‘profunda’ com a ‘Música’ em maiúsculas e no singular (e com uma autoridade de julgamento correspondente), para alguém envolvido com uma prática musical, bem específica, que demonstre abertamente seus limites e suas limitações (e também as do professor)”. (MELLO 2007A).

Um último exemplo prático pode ser vislumbrado no Plano de Ensino desenvolvido por Marcelo Mello para suas aulas de instrumento – violão e guitarra, ministradas na USC entre 2005 e 2008 (MELLO 2006), planejado em termos da capacidade de absorção e manutenção de características e repertórios de diferentes estilos, procurando formar músicos versáteis e conscientes de suas escolhas musicais.

“A possibilidade de escolha do assunto abordado, em cada semestre, ajuda a direcionar o aluno para as práticas profissionais de sua preferência; e uma estrutura de obrigatoriedades prévias para a escolha de cada semestre ajuda a adequar o conteúdo programático com o decorrer do curso, a focar o desenvolvimento e a avaliação técnica do aluno com base em sua produção (mais do que em seu nível técnico), e também a tornar variada a formação estilística do aluno.” (MELLO 2006)

4 – CONCLUSÕES

No panorama traçado sobre a trajetória e a produção intelectual de Marcelo Mello, foi possível neste trabalho se ater às características formais e intelectuais mais proeminentes desta trajetória, para além de marcos biográficos ou sociais específicos.

Ao mesmo tempo, a consistência artística e acadêmica encontrada na produção do artista pelo presente trabalho, se não tem o poder de lhe atribuir valor proeminente dentro da sociedade atual (como a coroação final de uma carreira bem-sucedida), pode ao menos demonstrar uma coerência interna na trajetória do artista, o que cumpre com o objetivo principal visado pelo presente trabalho, tal como foi apresentado na **Introdução**.

De fato, os diferentes caminhos e atividades nas quais Marcelo Mello se engajou progressivamente tenderam sempre a um alargamento dos horizontes e dos limites do que é aceitável em música, dos princípios que a regem, dos gêneros e estilos cultiváveis, dos objetivos a serem alcançados, se esforçando por desvencilhar-se cada vez mais de limitações técnicas e formais, e de preconceitos ideológicos.

“Acima de tudo, sempre procurarei e respeitarei as iniciativas que encarem as possibilidades musicais como possibilidades (estéticas, sociais) polêmicas dentro das perspectivas humanas, e que lidem (e se maravilhem!) com cada possibilidade, cada música, cada apresentação e estudo, na sua especificidade, na sua singularidade.”
(**MELLO 2007A**; grifo do autor)

Figura 10 – Marcelo Mello e Magali Flore.

5 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Currículo do Sistema de Currículos Lattes (Edwiges Maria Morato). Documento online

<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.jsp?id=K4791762U6>
(acessado em 2008-11-10)

Estética não-aristotélica. Documento online

[http://www.infopedia.pt/\\$estetica-nao-aristotelica](http://www.infopedia.pt/$estetica-nao-aristotelica)
(acessado em 2008-11-10).

HANSLICK, Eduard. **Do belo musical : uma contribuição para a revisão da estética musical.** Campinas : Ed. Unicamp, 1989.

MELLO, Marcelo. **“Batuque – análise”.** Documento online

http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmbatuque_analise.pdf, 2008(a)
(acessado em 2008-11-10).

MELLO, Marcelo. **“Blues”.** Documento online

http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmgr_blues.pdf, 2003(b)
(acessado em 2008-11-10).

MELLO, Marcelo. **“Choro – estrutura básica”.** Documento online

http://www.marcelomelloweb.cjb.net/choro_estrutura.pdf, 2007(b)
(acessado em 2008-11-10).

MELLO, Marcelo. **“Choro blues – análise”.** Documento online

http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmchoroblues_analise.pdf, 2008(b)
(acessado em 2008-11-10).

MELLO, Marcelo. **“Eu e as práticas musicais”.** Documento online

<http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmeueaspraticasmusicais.pdf>, 2007(a)
(acessado em 2008-11-10).

MELLO, Marcelo. **“Invenção brasileira – análise”.** Documento online

http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mminvencaobrasileira_analise.pdf, 2008(c)
(acessado em 2008-11-10).

MELLO, Marcelo. **“Prolegômenos a um projeto de iniciação musical”.** Documento online

<http://www.marcelomelloweb.cj.net/mmprolegomenos.htm>, 2003(c)
(acessado em 2008-11-10).

- MELLO, Marcelo. **“Proposta de Programa - Curso de guitarra e violão”**. Programa de violão e guitarra - material comum a todos os repertórios (USC 2006-2008); documento online
http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmqr_usc_cursovlaogtr.htm, 2006
(acessado em 2008-11-10).
- MELLO, Marcelo. **A história do violão brasileiro**. Recital apresentado no Teatro Veritas (USC – Bauru) em 23-ago-2008; documento online
<http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmrecital2007.htm>
(acessado em 2008-11-10).
- MELLO, Marcelo. **Brincando de piano**. Documento online
<http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmbrincandodepiano.pdf>, 1995
(acessado em 2008-11-10).
- MELLO, Marcelo. **Canto inconsciente**. Acervo do autor, 1994.
- MELLO, Marcelo. **Curso de Harmonia Avançada**. Ourinhos : I Festival de Música de Ourinhos, 2001; documento online
<http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmharm.html>
(acessado em 2008-11-10).
- MELLO, Marcelo. **Preto no branco**. Documento online
<http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmpretonobranco.pdf>, 1997
(acessado em 2008-11-10).
- MELLO, Marcelo. **Reflexões sobre Lingüística e cognição musical**. Tese (mestrado); Universidade Estadual de Campinas, 2003(a); documento online
<http://www.marcelomelloweb.cjb.net/mmreflexoes.html>
(acessado em 2008-11-10).
- MORATO, Edwiges Maria. **“A contribuição de Vygotsky para a pesquisa hoje: As relações entre Linguagem e Cognição e sua repercussão para a pesquisa lingüística”**. Mesa redonda: *Centenário de nascimento de Piaget, Freinet, Vygotsky e Jakobson*; FE/UNICAMP; pp 77-94, 1998.
- MORATO, Edwiges Maria. **Linguagem e cognição : as reflexões de L.S Vygotsky sobre a ação reguladora da linguagem**. São Paulo: Plexus, 1996.
- movimento.com - Personagem: Lúcia Matos**. Documento online
<http://www.movimento.com/mostraconteudo.asp?mostra=3&codigo=2813>
(acessado em 2008-11-10).
- MUGGIATI, Roberto. **Blues - da lama à fama**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- SADIE, Stanley. **The New Grove Dictionary of Music and Musicians: verbetes form, aleatory music**. Londres: MacMillan Publishers, 2006.
- TRIO DE VIOLÕES DE SÃO PAULO. **Música brasileira para trio de violões (CD)**. São Paulo: Paulus, 2001.

7 – ANEXO (CD de áudio)

1. MELLO, Marcelo. **Choro blues: Lento / Moderato**. Gravação – Recital *A história do violão brasileiro*; USC-Bauru, 2007; acervo do autor. (duração - 2'18")
2. MELLO, Marcelo. **Invenção brasileira**. Gravação – DUO PARAMUSIA; Campinas: 1993; acervo do autor. (duração – 0'53")
3. MELLO, Marcelo. **Batuque**. Gravação – TRIO DE VIOLÕES DE SÃO PAULO; **Música brasileira para trio de violões (CD)**; São Paulo: Paulus, 2001. (duração – 9'22")

**CURSO EDUCAÇÃO ARTÍSTICA
FICHA DE DEFESA DA MONOGRAFIA TCC**

Título: Trajetória de um Músico de Ourinhos (Marcelo Mello)
Aluno (a) : Magali de Fátima Flore
Orientador: Prof. Gustavo Ferreira M. Gomes
Banca: Prof. Gustavo Ferreira M. Gomes (orientador) Prof. Ms. Cristina Ap. Zaniboni Antonelli Prof. Dr. Maurício Saliba
Data da Defesa 17/11/2008 Horário: 19:30 Sala: 307
Equipamentos necessários: datashow com sistema de som acoplado