

UGANDA, BUGANDA, BAGANDA

O paradoxo da música clássica ugandesa

Lúcia Campos

Universidade Estadual de Minas Gerais

luciapcampos@gmail.com

Resumo: Trata-se de estudo etnográfico de um concerto de música clássica da corte de Buganda, de Uganda, apresentado pelo Ensemble Baganda, dirigido pelo músico ugandês Albert Bisaso Ssempeke. O concerto foi realizado durante o 13º *Festival de l'Imaginaire*, em 2009, na Maison des Cultures du Monde, em Paris, França. Focalizam-se as negociações em torno do programa e dos procedimentos de adaptação da performance ao palco. As tensões entre o programa preparado pelos músicos e a expectativa dos produtores parisienses são relatadas, observando-se os diferentes significados das categorias *World Music*, no singular, e *musiques du monde* (músicas do mundo), no plural. Através de entrevistas com os músicos e com os produtores do concerto, observam-se os diferentes significados evocados, evidenciando as fricções entre os “mundos da arte” (no sentido proposto por Howard Becker) dos quais fazem parte os envolvidos.

Palavras-chave: Uganda, música clássica, música de corte, *World Music*, músicas do mundo, mundos da arte.

Abstract: This is an ethnographic study of a classical music concert from the court of Buganda, located in Uganda, Africa, and presented by the Baganda ensemble, directed by Ugandan musician Albert Bisaso Ssempeke. The concert was held during the 13th *Festival de l'Imaginaire*, in 2009, at the Maison des Cultures du Monde, in Paris, France. Negotiations on the program and the procedures for adapting the concert to the stage are focused. The tensions between the program prepared by the musicians and the expectations of the Parisian producers are reported, observing the different meanings of the categories *World Music* (in the singular) and *Musiques du monde*, in the plural. Through interviews with the musicians and producers, the different meanings evoked are highlighted, showing the tension between different “worlds of art” (in the sense proposed by Howard Becker) to which pertain the persons involved in the concert.

Keywords: Uganda, Classical Music, Court music, World Music, Musiques du Monde, Worlds of Art.

No dia 25 de março de 2009, a *Maison des Cultures du Monde*¹ apresenta em Paris, durante a 13ª edição de seu *Festival de L'Imaginaire*, o concerto “Música de corte de Buganda”. O ensemble de música clássica e de dança Baganda, sob a direção de Albert Bisaso Ssempeke², interpreta um repertório de música ugandesa

¹ A *Maison des Cultures du Monde* é referência na França, há mais de trinta anos, na promoção do conhecimento sobre o chamado “patrimônio cultural imaterial”. A partir de 2015, através de convenção com o Ministério da Cultura da França, assume o papel de “Centro francês do patrimônio cultural imaterial”, tornando-se assim um “ethnopôle”, especializado em pesquisa e recursos em etnologia (Cf. <http://www.maisondesculturesdumonde.org/missions-et-histoire/historique>).

² No encarte do CD *Music from Uganda*, de autoria de Albert Bisaso, ele é apresentado como um músico experiente e diretor da Ssempeke Foundation, criada para a preservação da música ugandesa tradicional. Ele aprendeu a tocar com seu pai e toca tanto a Enanga (grande harpa) como a Amadinda (grande xilofone com 12 teclas), o Endongo (lira), a Endere (flauta) e a Endingidi (violino de uma

tradicional. A noção de “imaginário”, que dá nome ao festival, sugere a fabricação de um mundo imaginado através de performances musicais vindas de regiões longínquas em relação à Europa. Criado em 1997, o festival é apresentado em seu site³ como “uma cena aberta aos povos e civilizações do mundo contemporâneo e a suas formas de expressão menos conhecidas ou mais raras, contribuindo para o diálogo, para a cooperação internacional e para a defesa da diversidade cultural”.

A música de corte do antigo reino de Buganda, em Uganda, foi estudada em detalhes pelo etnomusicólogo Gerhard Kubik (KUBIK, 1960; 2004), cujas pesquisas sublinham a importância dessa música e das descobertas científicas feitas na África pré-colonial a ela relacionadas. A partir da aprendizagem de como tocar o xilofone dentro dessa tradição, Kubik examina um fenômeno de ilusão de escuta, que ele chama de “padrões inerentes”, em composições que datam do fim do século XVIII e da primeira metade do século XIX, que se reportam a descobertas relativas à psicologia da audição musical feitas por grandes experts locais. Embora seja uma tradição de música de corte, Kubik afirma que suas “manifestações públicas eram sempre acessíveis a todo mundo. As pessoas dançavam, cantavam, batiam palmas e se divertiam” (KUBIK, 2004, p. 250).

O concerto do grupo Baganda⁴ me interessou primeiramente pela oportunidade de escutar essa tradição musical, que eu conhecia somente a partir dos estudos de Kubik, como música de corte. No entanto, no *Festival de l’Imaginaire* a apresentação era anunciada também pelo sintagma “música clássica”. Seria a ocasião de investigar a evidência de que não existe uma única “música clássica ocidental”, mas que cada cultura conhece sua própria “música clássica”: como seria essa música clássica ugandesa e que é, antes de tudo, uma música de corte? No

corda). Ambos foram colaboradores de Gerhard Kubik em suas pesquisas. Bisaso tem um site informativo sobre seu trabalho artístico: <http://www.ssempeke.synthasite.com/bio.php>.

³ O *Festival de l’Imaginaire*, instituído desde 1997, é realizado anualmente na *Maison des Cultures du Monde*, em Paris, França. O objetivo do festival é reunir mestres nos domínios da música, da dança, do teatro e das performances rituais, visando mostrar ao público a diversidade de manifestações culturais existentes no mundo. (Cf. <http://www.maisondesculturesdumonde.org/presentation/missions-et-histoire>)

⁴ No concerto em questão, conforme consta no programa do Festival, o grupo é apresentado como “Ensemble de musique classique Baganda”. Em vídeos mais recentes no *Youtube*, o mesmo grupo se apresenta em inglês como “Buganda Music Ensemble”. Por exemplo, nesse vídeo publicado em 2017 no canal de Albert Bisaso - <https://www.youtube.com/watch?v=1caiNXLfpl&t=24s> - ou nesse publicado em 2014 por The singing Wells Project - <https://www.youtube.com/watch?v=Wh9DB13R-zc&t=66s>

entanto, as interrogações não se restringiram a essas, pois os ensaios em Paris vão suscitar novas questões tão interessantes quanto inesperadas no que concerne à adaptação desse concerto ao palco do *Festival de l'Imaginaire*, notadamente com relação ao status do músico profissional diante de uma relação estabelecida com base na “descoberta” de músicas não conhecidas pelo público europeu e, de forma mais geral, sobre a defasagem entre o imaginário das “músicas do mundo” e aquele da “*world music*”. Como um grupo de música de corte de Kampala se adapta ao palco do Festival de l'Imaginaire? E como um festival cujo princípio de existência é a descoberta de tradições musicais inéditas se confronta ao status profissional do grupo Baganda?

Meu intuito com esse estudo não é comparar a representação em Paris com aquelas que acontecem em Kampala, mas observar como os participantes envolvidos – musicistas, dançarinas, produtores, programadores e público – constroem um espetáculo de músicas do mundo e seus significados. São questões que desenvolvo neste texto a partir de observações etnográficas, entrevistas com organizadores do festival e participantes do grupo musical, focalizando especialmente as adaptações e negociações entre o diretor do grupo e a equipe do festival, e o resultado – o concerto.

Esta enquete se insere em uma série de pesquisas etnográficas coletivas realizadas sobre o *Festival de l'Imaginaire* entre 2008 e 2009 e, em seguida, sobre outros festivais europeus, no âmbito dos trabalhos do *Institut de Recherche sur les Musiques du Monde*. O objetivo foi, por um lado, desenvolver a abordagem etnográfica de festivais⁵, da circulação e da globalização musical, a partir de um ponto de vista, como explica Denis Laborde, “que não parte da categoria instituída para ver em que medida um festival a exemplifica (ou não), mas que parte das práticas e estuda a instituição das categorias” (LABORDE, 2014, p. 130), no caso em questão: “músicas do mundo”, “*world music*”, “música clássica”, “mundo da arte”, dentre outras noções. Por outro lado, este estudo se insere também em pesquisas que realizei com o intuito de abordar os festivais de *world music* ou músicas do mundo na Europa como portas de entrada para uma antropologia crítica do *goût des*

⁵ Como explicado por Denis Laborde, diretor do *Institut de Recherche sur les Musiques du Monde*, e meu orientador de doutorado, no texto: LABORDE, Denis. *Méthodologie de l'enquête et ontologies musiciennes: Enquête sur deux festivals de musiques du monde* (Berlin, Aubervilliers). *Cahiers d'ethnomusicologie*, 2014, Festivalisations, 27 (2014, 27), pp.117-132.

Autres (L'ESTOILE, 2010) ou do “gosto do exótico”⁶. Benoît de L'Estoile designa como gosto dos Outros “as formas muito diversas de apropriação das coisas dos Outros, entendidas em sentido muito amplo como manifestações da alteridade cultural” (L'ESTOILE, 2010, p. 24).

A MONTAGEM DE UM IMAGINÁRIO

O ensemble musical Baganda chega ao palco da *Maison des Cultures du Monde*. Eles arrumam seus instrumentos para o concerto da noite. Os músicos tiram alguns tambores de suas sacolas e começam a tocar. As mulheres, dançarinas, exploram o espaço do palco. A equipe do festival tenta organizar tudo isso: quantos tambores? Quantas cadeiras? Onde colocamos o xilofone?

A montagem do xilofone é uma tarefa que reúne três músicos de uma só vez, que parecem nunca chegar a um acordo⁷. Eles jogam cada tecla para cima para tocá-la, escutar o som de cada uma e em seguida colocá-la na ordem desejada. A tecla que um dos músicos acaba de colocar sobre o teclado é imediatamente retirada pelo colega, que a coloca em outro lugar. É um jogo curioso, que lembra um quebra-cabeça. Pergunto – não sem hesitação – se o instrumento é novo. Um dos músicos, John Crizestome, me responde animado: “yes, authentic!”. Não era exatamente minha pergunta, mas é talvez uma pergunta recorrente à qual ele está habituado a responder. O etnomusicólogo e programador musical Pierre Bois explica que não se trata de um teclado organizado do grave ao agudo, mas que cada músico monta a parte do teclado que lhe corresponde, em função do que vai tocar⁸. Daí, talvez, as negociações sobre a montagem em função do programa.

São as negociações em torno do programa, assim como os procedimentos para a adaptação desse concerto ao palco da *Maison des Cultures du Monde*, que

⁶ Abordagem que vou desenvolver e aprofundar em outros estudos, particularmente sobre a circulação de músicas brasileiras na Europa (CAMPOS, 2015; 2020).

⁷ Gerhard Kubik explica que há dois tipos de xilofones em Buganda: o xilofone com 12 teclas é chamado Amadinda, o instrumento com 20 teclas é denominado Akadinda, sendo que a palavra “dinda” significa “tecla”. O prefixo “ama” significa “grande”, “aka” significa “pequeno”. Kubik comenta sua estranheza com essa classificação, já que o xilofone “grande” é o denominado “pequeno”, e vice-versa (KUBIK, 1960).

⁸ Gerhard Kubik relata sua aprendizagem do xilofone no texto “Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais”, tradução feita por Tiago de Oliveira Pinto para a palestra dada por Kubik na abertura do Encontro Nacional da ABET em 2006 (KUBIK, 2008).

fazem o objeto deste estudo. Essas questões me pareceram tão evidentes durante a montagem que é praticamente suficiente descrever minhas observações (do meu ponto de vista e na forma de descrevê-las, é claro).

O xilofone instalado, as cadeiras e instrumentos no lugar, a equipe do festival pede para ver o espetáculo desde a entrada em cena dos músicos. O combinado entre Pierre Bois e a etnomusicóloga assistente Florabelle Spielmann é o seguinte: “*on les laisse faire*” (nós os deixamos fazer), o que eles comunicam em seguida a Albert Bisaso: “*you choose what you want to do*”. Esperando que entrem em cena, escutamos o grupo tocar e se divertir nas coxias. De acordo com Pierre Bois, a diversão nos bastidores é uma prática recorrente dos grupos africanos que vêm ao festival.

O ensaio começa. Eles entram, um a um, tocando, e tomam o espaço da cena, sorridentes, alegres, como se fosse já a hora do concerto ou uma verdadeira festa. Mas a entrada é imediatamente interrompida por Pierre Bois, que faz uma proposta: entrar pela frente, já que para ele a entrada por trás das cadeiras não é a ideal para o público. Os músicos do Baganda não parecem compreender a questão. Pierre Bois sobe ao palco para mostrar a eles sua proposta de entrada, se desculpando, “se isso vai contra a tradição”... Os músicos voltam à coxia, onde ficam alguns minutos discutindo.

Nova entrada, nova interrupção, pois “eles devem entrar na ordem na qual vão se sentar”. Entram então uma terceira vez, tocando, sempre alegres, animados e continuam o espetáculo, mas não antes que Albert Bisaso pergunte a Pierre Bois: “*Is it ok? You need it in that format?*”. Eles tocam então algumas peças do repertório compostas de tambores e *endigidi* (violinos de uma só corda). Entre cada peça, Pierre Bois tenta seguir o programa e confirmar com Bisaso se a ordem está correta. Mas a cada pergunta do programador, os músicos perdem um pouco da espontaneidade ao tocar, eles se perguntam que peça vem depois e perguntam em seguida a Bois o que está marcado no programa, a tal ponto que Bisaso acaba pedindo o programa impresso para que eles possam segui-lo.

No palco, o programa impresso fica sobre uma cadeira. Sempre que alguém tenta lê-lo, dá-se uma breve discussão entre eles. O programa impresso torna-se então um objeto estranho, que parece interferir no desenvolvimento do

programa que eles haviam previsto. A fim de se adaptar ao programa impresso, há alguns erros. Será que eles estão tocando o que de fato haviam programado tocar?

Apesar desse breve quiproquó, o espetáculo continua. Eles apresentam a *Amadinda*, o xilofone tocado por três pessoas, depois a *Akadinda*, o xilofone dessa vez tocado por cinco pessoas. Um dos músicos, John Crizestome, desce do palco e toca conosco, o “público”. As mulheres apresentam sua parte de dança.

A parte dos xilofones agrada muito à direção do festival, que os parabeniza, mas não é o caso para a parte de dança. Pierre Bois conclui ao fim do ensaio: “A dança é um problema para nós. Ela não está no estilo... Há um grande contraste com a forma delicada de tocar e com relação ao que vocês nos comunicaram. Ela não entra no espírito do festival, sinto muito pelas senhoras...”. A equipe decide então cortar essa parte, há uma censura à dança, pois a consideram erótica e padronizada, o que cria um contraste com a parte musical, segundo eles, mais delicada.

A CONSTRUÇÃO DE UM IMAGINÁRIO

A observação da montagem desse concerto suscitou diversos questionamentos sobre os objetivos e sobre os critérios do festival. Tratava-se de um mundo da arte⁹, ou seja, uma rede de cooperação profissional específica em torno das “músicas do mundo”, cujos parâmetros estavam sendo criados logo ali diante de mim? O Ensemble Baganda havia preparado um concerto sob a direção de Albert Bisaso e tentava agora se adaptar, não apenas ao palco da Maison des Cultures du Monde, mas também ao imaginário desse festival. Pierre Bois explica o procedimento:

Esse grupo de fato enviou um programa antecipadamente, que nós recebemos e colocamos de lado, dizendo que, de toda forma, veríamos quando chegassem aqui. Havia coisas que eles colocaram no programa e que nós não concordamos, principalmente a dança das mulheres, pois consideramos que ela corrompia um pouco o espírito do concerto, o espírito que gostaríamos de passar e o discurso que sustentamos. (Entrevista com Pierre Bois, 2009)¹⁰

⁹ No sentido utilizado por Howard Becker (1988).

¹⁰ Entrevista com Pierre Bois, etnomusicólogo e programador do Festival de L'Imaginaire, no dia 9 de abril de 2009, em Paris. Essa entrevista é a fonte das demais citações de Pierre Bois neste texto. Todas as traduções de entrevistas e demais citações no texto são de responsabilidade da autora.

A apresentação do grupo na programação impressa do festival mostra uma foto sem legenda, onde vemos os músicos, os instrumentos, mas onde não vemos as dançarinas. Os músicos estão vestidos com trajes brancos, tocando, sérios e concentrados. O concerto tem como título “Música de corte do Buganda”. Logo abaixo do título, está escrito “ensemble de música clássica Baganda”. Trata-se do nome do grupo? Ou de um nome genérico do tipo “quarteto de cordas” ou “escola de samba”? O texto apresenta o Buganda como “o maior dos reinos tradicionais da Uganda atual” e explica em seguida que “a Uganda é um dos raros Estados modernos do continente africano cujo nome refere-se a um de seus povos, os Ganda ou Baganda”. O caráter erudito da música é atestado por seu uso como “música de corte”, que “marcava cada uma das etapas da vida social” em função “de um calendário musical complexo e preciso”. Os instrumentos são classificados em função de sua utilização como instrumentos de corte ou instrumentos de uso popular, ou os dois ao mesmo tempo. A transmissão oral dos repertórios é digna de nota, assim como a importância da memória individual e coletiva. Essa relação é explicada de forma dramática pela narrativa da “ruptura da transmissão das práticas musicais”, que “ameaçava esse patrimônio” quando da abolição dos reinos tradicionais. Os instrumentos considerados “tesouros dessa herança cultural”, como os “tambores reais, xilofones, liras, harpas”, teriam sido “queimados em um auto da fé gigante”. Finalmente, o texto conclui dizendo que, com o restabelecimento da corte real, a memória coletiva, “assim como aquela dos antigos músicos da corte real”, teria permitido “salvar esse patrimônio musical, que se tornou um marcador de identidade dos Baganda e considerado como repertório erudito, o repertório da música clássica da Uganda”¹¹. Até então, a programação fala até os nomes dos lagos que marcam a fronteira da Uganda, mas ainda não sabemos nada sobre o grupo que vem se apresentar no festival, apenas que ele é dirigido por Albert Bisaso Ssempeke.

O programa do concerto busca responder em parte a essa dúvida. Os nomes de todos os músicos e dançarinas estão indicados, e há um curto parágrafo dedicado ao ensemble: “O ensemble de música clássica Baganda foi fundado em 2005, na continuidade da obra de salvaguarda conduzida desde os anos 1940 por

¹¹ Citações extraídas do programa impresso do 13º Festival de L’Imaginaire (2009).

seu pai [de Albert Bisaso], um dos mais célebres músicos da corte Buganda e por seu tio que participa desses dois concertos”¹².

A questão colocada pela diretora do festival, Arward Esbern, no texto de apresentação do programa, fica sem resposta: “por que os Baganda consideram sua música ‘clássica?’”. Apesar da importância dada à salvaguarda dessa música-patrimônio no texto da programação, Albert Ssempeke e Lodoviko Sserwanga, os “antigos músicos da corte real”, não são devidamente identificados. A história desse grupo em particular, porque ele foi fundado e seu papel contemporâneo na prática dessa música também não são questões que fazem parte do discurso sustentado pelo festival. A música é valorizada como patrimônio histórico e o interesse desse grupo vem do fato de representarem esse país, esse reino, esse patrimônio musical ameaçado de desaparecimento.

Dentre os sete músicos e as três dançarinas do grupo, tive a oportunidade de conversar com o diretor Albert Bisaso e de trocar algumas palavras com John Crizestome e com as dançarinas (eram aqueles que falavam inglês fluentemente). Albert Bisaso me explica que:

[...] agora é muito difícil encontrar esse tipo de música na Uganda. Temos muita sorte de ter meu tio, que era um dos músicos reais. Então, decidi reunir essa música, continuar a trabalhá-la e mostrá-la para que as pessoas possam escutá-la”. (Entrevista com Albert Bisaso, 2009)¹³

Com relação à denominação “música clássica”, ele diz:

pude ver um pouco de música clássica europeia, a maneira como é tocada. Fui à Alemanha, onde tive a oportunidade de escutar o repertório clássico, não era muito fácil para mim compreender essa música. Quando olhei para minha própria música de corte, aquela da minha cultura, pude ver que há elementos em comum...”.

Ele então explica quais são esses elementos, salientando a necessidade de um aprendizado:

Não é uma música fácil de tocar, que todo mundo pode tocar. É preciso tempo para estudar essa música. É preciso estudar cada parte, como entrar em outra parte... Pois a forma como compuseram essa música é tão difícil! Eu mesmo, precisei de um tempo para tocá-la. É a técnica de composição que a torna mais clássica, a forma como as pessoas tocam. Se você vê a Amadinda, à qual você acrescenta as flautas, as vielas... as camadas, é como uma orquestra. Cada instrumento é tocado de uma forma

¹² Programa do concerto “Musique de cour du Buganda”, do Ensemble de musique classique Baganda. Festival de L’Imaginaire, 25 de março de 2009.

¹³ Entrevista com Albert Bisaso, músico e diretor do Ensemble Baganda, no dia 25 de março de 2009, em Paris. Essa entrevista é a fonte das demais citações de Albert Bisaso neste texto.

diferente, há, digamos, uma influência clássica. Quando vejo esse ensemble, é realmente uma música clássica de Uganda, que se parece com a forma europeia de tocar. (Entrevista com Albert Bisaso, 2009)

Para Albert Bisaso, “música clássica” quer dizer uma música “importante”, “difícil”, em que o estudo e as técnicas de composição são elementos fundamentais. Ele se apropria da denominação “música clássica” para categorizar a “música de corte do Buganda”, que se torna então “música clássica ugandesa”. Da parte do festival, Florabelle Spielmann diz que o termo “clássico” foi utilizado “porque eles (o Ensemble Baganda) o utilizam, eles o reivindicam”. De acordo com ela, “foi interessante desviar um pouco o termo ‘clássico’ e dizer que de fato a música clássica não é apenas a música clássica ocidental” (Entrevista com Florabelle Spielman, 2009)¹⁴.

No entanto, há um programa escrito, onde o concerto é organizado em três partes bem definidas - I. Repertório de divertimentos para duas ou três vielas *endigidi*, duas liras *endongo*, tambores e canto. II. Repertório para flautas *endere*. III. Repertório para xilofone -, com o nome de todas as peças que supostamente serão tocadas. Trata-se de um concerto que deve ser seguido e escutado como um concerto de “música clássica ocidental”? Os programadores desejavam criar um ambiente de escuta próximo do ambiente de escuta dos concertos de música clássica ocidental?

Do ponto de vista sustentado pelo festival, a construção do imaginário desse concerto sugere um “mundo da arte erudito” que segue a oposição explicitada por Shustermann (2009): “a irreduzível dicotomia hierárquica que coloca em oposição a arte erudita e a arte popular subentende uma relação de oposição muito mais fundamental, ou seja, aquela que coloca em contraste arte e diversão”. (SHUSTERMAN, 2009, p.13)

Nesse imaginário composto de “instrumentos de corte”, de “repertórios eruditos” e da denominação “música clássica de Uganda”, tudo isso concebido como uma música a ser escutada em um teatro ocidental, a dança é então considerada uma “diversão” que vai contra o “espírito do concerto” e torna-se assim um problema. No entanto, a ideia de cortar uma parte do espetáculo me pareceu particularmente

¹⁴ Entrevista com Florabelle Spielman, etnomusicóloga e assistente de programação do Festival de L’Imaginaire, no dia 7 de maio de 2009, em Paris. Essa entrevista é a fonte das demais citações de Florabelle Spielman neste texto.

significativa para refletir de forma geral sobre os critérios do festival. Afinal, por que essa dança tanto incomoda?

OS LIMITES DE UM IMAGINÁRIO

Em toda parte onde existe um mundo da arte, é ele que delimita as fronteiras da arte aprovável. (Becker 1988: 236)

Para além do discurso relativo a esse concerto em particular, para o qual a ideia de uma “música clássica” e de uma “arte erudita” é colocada em destaque, a escolha de não mostrar a dança das mulheres parecia evidenciar de forma geral os limites do “mundo da arte” concebido pelo festival. Assim sugere o julgamento feito por Pierre Bois:

Enquanto para a parte musical não houve nenhuma grande mudança a fazer, apenas algumas reorganizações, mas nada demais, no entanto as danças das mulheres eram uma espécie de ‘dança do ventilador’... No Senegal, chamamos isso de ‘dança do ventilador’. (BOIS, 2009)

Dança do ventilador? Procurando entender essa expressão, a encontrei no programa do concerto de Youssou N’Dour e o Super Etoile de Dakar, que aconteceu em 17 de abril de 2009, na sala Pleyel, sala de concertos renomada em Paris. Em uma passagem do texto de apresentação, cujo título é “Invenção de um novo som”, está escrito:

O astro Youssou N’Dour seduz. Sua voz límpida sobe até alturas vertiginosas. As volutas giratórias de sua túnica branca dão asas à sua famosa dança do ventilador, uma invenção que vai lhe assegurar a admiração das belas.¹⁵

E, mais embaixo, no mesmo programa, aparece uma citação em pé de página:

Esta dança exclusivamente feminina consiste (...) em virar de costas para os músicos, girar o quadril e mexer a parte de baixo da túnica (acessório indispensável por seu corte amplo) como se fosse a hélice de um ventilador. (ARNAUD, 2008, p. 70)

Ora, Youssou N’Dour é assim apresentado no canal Mondomix¹⁶:
“Artista internacionalmente reconhecido, figura maior da *World Music*, Youssou

¹⁵ Programa do concerto de Youssou N’Dour e o Super Etoile de Dakar, que aconteceu em 17 de abril de 2009, na sala Pleyel, em Paris.

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=UwjfN7cs0JE> Acesso em 20 de agosto de 2020.

N'Dour é um dos maiores embaixadores da música africana no mundo”. Essa “famosa dança do ventilador” nos remete então diretamente ao imaginário da *World Music* e, no contexto em questão, essa categoria quer sim dizer alguma coisa: trata-se de uma demarcação clara de fronteira com relação a uma rede ou um mercado musical, uma defasagem explícita entre diferentes imaginários. A “dança do ventilador”, como invenção de Youssou N'Dour, remete ao domínio da *World Music*, logo, a um imaginário de “fusão” e de “uniformização de práticas” que iria contra a missão de promover as “especificidades” culturais¹⁷. A dicotomia entre arte e diversão é ainda presente, de forma mais ampla. O *Festival de l'Imaginaire* delimita seu mundo da arte, em oposição àquele da *World Music*, visto como pertencente ao domínio da diversão. A parte musical do concerto foi bem recebida, mas essa “espécie de dança do ventilador” não seria aceita ali.

Ora, se o Festival é dedicado aos “rituais, espetáculos e músicas do mundo”, as categorias “músicas do mundo” e “*World Music*” não são evidentemente sinônimos nesse contexto. Ao contrário, trata-se de uma posição (ou oposição) muito consciente. Note-se que na programação da sala Pleyel, onde apresentam-se nomes canônicos da *World Music* como Youssou N'Dour e Salif Keita, ao lado de Gilberto Gil, assim como um concerto de tradições eruditas do Irã e do Azerbaijão, com Alim Qasimov (que se apresentou no *Festival de l'Imaginaire* em 2008), todos entram na categoria chamada *Musiques du Monde* (Músicas do mundo). Nesse caso, o antagonismo sugerido entre as expressões parece não fazer sentido.

Ao se interrogar sobre a dicotomia aparente entre *World Music* e músicas do mundo, Denis Laborde (1998) cita justamente Chérif Khaznadar, o antigo diretor da *Maison des Cultures du Monde* (e então do festival que estamos analisando):

De acordo com ele, tanto o inglês quanto o singular incomodam, pois, são sinais manifestos da uniformização das práticas culturais no mundo. Ora, ele explica ‘tudo o que, no domínio das culturas, tende a uniformizar me parece suspeito (...). Eu falaria sobretudo de músicas do mundo, no plural e em francês’. (LABORDE, 1998, p. 49)

É uma ideia que perdura nos objetivos atuais do festival, como atesta o comentário de Pierre Bois: “Nos recusamos a entrar no mercado da *World*. Não

¹⁷ Para um desenvolvimento possível da oposição aqui explicitada, ver Sahlins, 1999. Nesse artigo, o autor explica o que ele chama de paradoxo de nossa época, quando a atenção ao local se desenvolve com a globalização, a diferenciação de culturas com sua integração. Segundo ele, a “indigenização da modernidade” pode ser uma forma de resistência, em resposta a esse paradoxo.

sabemos fazer, não nos interessa, isso vai contra nosso estatuto. Nossa missão é promover as culturas nas suas especificidades” (BOIS, 2009).

A distinção estabelecida entre *World Music* no singular e “músicas do mundo” no plural sugere dois pontos de vista distintos: de um lado o foco é dado à música como linguagem universal, de outro lado, é a diversidade de músicas no mundo que é colocada em destaque. Denis Laborde (1998) desenvolve essa oposição ao narrar a disputa entre duas visões antagônicas sobre música: a primeira parte da premissa de que a música é a coisa no mundo melhor compartilhada, enquanto a segunda se opõe à uniformização ao defender as diferenças e a pluralidade. Essa dicotomia, que se apresenta de maneiras diversas em diferentes festivais, foi problematizada por autores como Bohlman (2002), que identifica duas formas contraditórias de compreender a *World Music*, como possibilidade de encontro entre culturas e celebração da diversidade ou como o efeito perverso da homogeneização das culturas conduzida por uma globalização opressora. Feld (2005), por sua vez, também divide os discursos sobre a *world music* entre “ansiosos”, que desconfiam da comercialização, e “celebratórios”, que defendem as misturas e as apropriações diversas. Talia Bachir (2008) fala em dois polos entre os quais oscilam os debates sobre músicas do mundo e sobre *World Music* e identifica o festival como “um dispositivo de performance que permite dar conta dessa ambivalência” (BACHIR, 2008, p. 12, 13), ou seja, o estudo dos festivais faz emergir, através de uma análise situada, o antagonismo dos discursos que atravessam as performances artísticas e as relações envolvidas em sua fabricação.

Como pudemos ver, no festival que estudamos, o pêndulo se volta para o lado da diversidade, o mito da *World Music* como “éden musical” não tem lugar aqui. A universalidade da *World Music* é vista como um perigo de uniformização contra a qual o festival salienta, de acordo com Pierre Bois, sua “missão” de “fazer o público francês descobrir o maior número de gêneros musicais, coreográficos, teatrais, ou até rituais, possíveis, buscando privilegiar a diversidade”, missão que será oportunamente discutida.

No entanto, nesse festival dedicado às “músicas do mundo”, no sentido mais literal do termo, e que se quer muito distante da ideia de *World Music*, uma outra universalidade é proposta, que parece ligar as práticas culturais específicas a um ideal universal comum. Na *Maison des Cultures du Monde*, o concerto é

apresentado pela programadora como um convite a um “percurso ao cerne do patrimônio cultural da humanidade”: as “culturas” e as “músicas” no plural, mas o “patrimônio” no singular.

O IMAGINÁRIO EM AÇÃO

O concerto se inicia. A música precisa ser tocada. É ao mesmo tempo sua força e sua fragilidade, seu privilégio de existência presente, sua impossibilidade de captura. Quem são esses músicos? A música que tocam só existe porque eles sabem tocá-la, porque querem tocá-la. Se a música deles é um patrimônio, são eles os detentores desse patrimônio, impossível separá-los.

Depois de ter observado o ensaio e de ter passado duas horas com os músicos e as dançarinas do grupo durante a tarde (que foram ver computadores e câmeras na loja Fnac), eu não podia ter um olhar ou uma escuta desinteressados sobre o concerto. Como pesquisadora que iria escrever este texto, eu também, de uma forma ou de outra, participava dessa música. Numa dinâmica de escuta e de observação do momento presente do concerto, mergulhei na vivacidade da música sendo criada na interação entre músicos e público, cercada pelas chaves de escuta propostas pelo festival.

A música clássica ugandesa invade a cena e os ouvidos. O grupo entra, um a um, diante das cadeiras (como havia sido acordado no ensaio), e eles fazem a festa, dessa vez com a participação do público. Ou seja, com a escuta ativa, os olhares admirativos: a presença. Cada vez que a música para, seja por uma chamada do tambor, seja pela decisão implícita dos músicos, escutamos aplausos. Eles tocam primeiramente os violinos *endigidi*, as liras *endongo* e os tambores. Tenho o programa nas mãos, os nomes das peças ou dos instrumentos não me diz grande coisa, mas tento segui-lo. Sobre o repertório para flautas *endere*, está escrito: “Era tocado tradicionalmente com seis flautas, mas hoje só existem dois intérpretes: Albert Bisaso e seu tio, Ludoviko Sserwanga”. Observo a interação ao tocar entre esses dois intérpretes de diferentes gerações. Na flauta, como nos violinos ou no xilofone, Ludoviko Sserwanga, o mestre mais idoso, está sério, concentrado, e toca sem fazer muitos movimentos com o corpo ou expressões faciais. Albert Bisaso, o sobrinho, ao contrário, faz muitas expressões, dança enquanto toca e, sobretudo, busca uma comunicação com o público por olhares, sorrisos ou frases como “*merci*

beaucoup". A diferença de expressão entre esses dois músicos pode ser observada entre outros músicos do grupo. John Crizestome também se mostra extrovertido no palco, ele até suscita a participação do público, que responde batendo palmas na pulsação. Ele e Albert Bisaso assumem por vezes o papel de regentes. Dançando, conduzem o grupo a tocar com maior intensidade.

Durante o ensaio, John Crizestome havia descido do palco em direção à plateia, o que ele acabou não fazendo durante o concerto. Isso me fez pensar nas instruções da direção logo antes da entrada do grupo no palco: "não é um show, é um concerto, para que as pessoas escutem música". A oposição entre "concerto" e "show" segue as dicotomias discutidas antes entre "arte" e "diversão" e, nesse contexto, entre "músicas do mundo" e *World Music*.

Além disso, a categoria "música clássica" parece incorporar algumas características ao concerto: uma música para ser escutada, a delicadeza, a elaboração... Características que foram salientadas ao menos por uma pessoa do público, Sylvain, com quem pude trocar algumas palavras:

achei muito erudito como construção. As diferentes partes que se encadeiam, fiquei surpreso com a passagem ao palco feita desse jeito. Por vezes, penso que aqui deve ser um pouco mais improvisado... Mas me lembro que afinal é música de corte, pessoas que sabem fazer um espetáculo, *voilà*, foi realmente construído como um espetáculo na Europa, praticamente (Entrevista com Sylvain, 2009).

O imaginário criado em torno da "música de corte" de Buganda, da "música clássica ugandesa", uma "arte erudita", parece preencher o papel de justificação da escuta. No entanto, a vivacidade do concerto, assim como algumas mudanças (com relação ao ensaio) tornam mais uma vez o programa escrito obsoleto diante da dinâmica da prática musical. Escutamos um quarteto de violinos *endigidis* que não estava escrito, Albert apresenta um solo na harpa arqueada *ennanga*, "o instrumento real por excelência" (como atesta o programa), que também não estava previsto. Ao fim, no bis, mais uma surpresa fora do programa: a dança das mulheres. Nesse momento, os músicos ficam mais à vontade, tocam mais forte, os percussionistas fazem mais variações nos tambores e o público responde, aplaudindo com entusiasmo. E o programa? Torna-se um papel esquecido sobre uma poltrona.

PARA ALÉM DE UM IMAGINÁRIO

Diante do impasse em torno da dança das mulheres, o diretor do grupo, Albert Bisaso, assume plenamente sua posição: “eles (os diretores do festival) não gostavam da dança, na verdade eu já sabia, mas de uma forma ou de outra, insisti em fazê-la”. Ele se justifica dizendo que havia pessoas de Uganda no público, que moravam em Paris, e “na música africana, a dança é uma expressão da cultura das pessoas, da cultura africana. A dança não pode faltar na música africana”. Já, da parte do festival, a dança das mulheres foi vista como “uma deriva”, “dança para turista”, “exótica”, “uma projeção do olhar ocidental”, “uma forma de divertimento”. Se sobre a “autenticidade” do xilofone, o grupo e o festival parecem estar de acordo, a dança coloca em questão a relação estabelecida. Esse debate sugere uma visão pessimista da globalização por parte dos organizadores do festival, que se relaciona a sua recusa da categoria *World Music*, e denota também uma discriminação evidente com as próprias mulheres e seus corpos supostamente sexualizados. A dança, considerada “vulgar”, “indigna”, “popularesca”, “grosseira”, não caberia em um concerto de música erudita séria.

Outra questão que se coloca então é sobre a profissionalização da relação. Alex, o acompanhante e intérprete do grupo em Paris, observou: “dá para ver que eles estão habituados ao palco”. Ele compara a montagem do concerto desse grupo com o de outros grupos africanos que ele pôde acompanhar: “um grupo do Mali e outro da Zâmbia”, que “nunca haviam entrado em um teatro como músicos, atores ou espectadores. Eles tinham muito mais dificuldade, era preciso acompanhá-los do início ao fim” (Entrevista com Alex, 2009).

Com exceção da dança das mulheres, Pierre Bois opinou sobre o programa apresentado:

(o grupo Baganda) montou um programa sobre o qual tivemos que intervir muito pouco, que estava realmente bem estruturado, que não era longo, cujas partes estavam bem equilibradas, cuja diversidade podíamos apreciar e realmente de maneira muito profissional. (BOIS, 2009)

No entanto, Florabelle Spielmann afirma que:

Se você trabalha com grupos profissionais, eles vão fazer um ensaio e vão fazer exatamente o mesmo concerto. Aqui, como estamos trabalhando com músicos que não são profissionais, mas com pessoas que têm uma profissão e que tornam-se artistas no momento de um casamento ou de um batismo, isso faz com que haja algumas pequenas variações entre o ensaio e a apresentação da noite. (SPIELMANN, 2009)

A discussão sobre o que é considerado “profissional” é ambígua. E ela remete à questão de saber se eles são considerados artistas ou não, e em que contexto. Ela toca também na questão de saber se se trata de um mundo da arte profissional ou não.

Desde o início deste estudo, há questões recorrentes: quem são esses músicos e essas dançarinas? Qual é a história delas e deles, seu papel, sua prática? São profissionais e em que contexto? Ou os Baganda reconhecem esta prática artística como parte de seu patrimônio cultural?

A música clássica de Uganda, considerada um patrimônio cultural, entra muito bem no imaginário das “músicas do mundo” defendido pelo festival. Há uma relação interessante quando o discurso do festival se apropria, por sua vez, da expressão “música clássica” proposta inicialmente por Albert Bisaso. No entanto, a relação entre a direção do festival e o grupo é problematizada quando há um desacordo de perspectivas em torno da dança das mulheres. O concerto de música clássica ugandesa foi criado pelo grupo Baganda para ser apresentado no festival. Se o festival assume o papel de construir esse espetáculo no intuito de dar forma a uma prática que supostamente não é concebida como “arte”, que supostamente não foi feita para ser apresentada em um teatro ocidental, é preciso observar que há, antes de mais nada, um posicionamento do diretor Albert Bisaso e uma construção feita pelo Ensemble Baganda no intuito de entrar nesse “mundo da arte”. A direção do festival, de acordo com Pierre Bois, “em favor da descoberta de formas, de novos gêneros... enfim, não novos, mas que o público francês não conhece”, chega nesse impasse porque, evidentemente, as pessoas que fazem essa música não esperam passivamente serem “descobertas pelo público francês”. É uma lógica que não se sustenta. Importante apontar que, para além de certo público francês de “músicas do mundo”, o grupo se dirigia também a pessoas de Uganda, provavelmente imigrantes em Paris, cuja presença traz outra perspectiva e coloca em questão certo “gosto do exótico” reatualizado pelo festival.

Antoine Hennion fala da “dualidade entre a música como objeto transcendente e como mediador da identidade do grupo” (HENNION, 2007, p. 22). No concerto em questão, a música “objeto transcendente” é transformada em um espetáculo para ser escutada, como uma música clássica ocidental, de um ponto de

vista musicológico. Mas a abordagem daqueles que fazem essa música, os músicos, traz a ideia de que eles a fazem como uma prática cultural que não é uma arte: eles não são considerados artistas, mas representantes de uma dada cultura. É um paradoxo que está no cerne dessa passagem ao palco. Esse paradoxo emergiu das observações aqui narradas como um paradigma que ainda insiste em considerar as músicas e os repertórios como “patrimônio”, sem considerar a história, a existência e a sobrevivência daqueles que as fabricam, criam e recriam cotidianamente.

Lembremos da questão que Albert Bisaso fez a Pierre Bois durante a montagem do concerto: “*Is it ok? You need it in that format?*” (Está bem assim? Esse formato está de acordo?). Essa questão, aparentemente simples, e o pacto entre o músico e o etnomusicólogo que decorre a partir dali, suscitaram, para a observadora externa que eu era, uma profusão de outras questões concernentes à autonomia profissional, ao gesto artístico, à estabilidade de repertórios musicais, à construção de um espetáculo em resposta à expectativa de um público, à delimitação de um mundo da arte de contornos indefinidos e de atribuição estatutária incerta, enfim, uma proliferação de questões que, no encontro entre dois mundos, desenham o que eu descrevi aqui como o “paradoxo da música clássica ugandesa”.

O estudo aponta para o desenvolvimento de pesquisas sobre as gradações de significado entre músicas do mundo e *world music*, mostrando a pertinência da etnografia situada de festivais. As dicotomias que emergiram a partir das análises evidenciam a colonialidade de relações estabelecidas no âmbito artístico e a incongruência de certo olhar ocidental que impõe noções rígidas de “música” e reifica oposições entre “erudito” e “popular”, “arte” e “diversão”, ignorando a agência dos envolvidos e outros modos de conceber as práticas artísticas, restringindo as possibilidades de diálogo ao mesmo tempo em que busca exaltar a “diversidade”.

REFERÊNCIAS

- ARNAUD, Gérald. *Youssou N'Dour, le griot planétaire*. Paris: Éditions Demi-Lune, Collection Voix du Monde, 2008.
- BACHIR, Talia. Le Tour du monde en musique : les musiques du monde, de la scène des festivals à l'arène politique. *Cahiers d'ethnomusicologie*, n. 21, p. 11-34, 2008.
- BECKER, Howard. *Les Mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 1988.

BOHLMAN, Philip V. *World Music: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2002.

CAMPOS, Lúcia. Como capturar uma *world music* em circulação? Uma etnografia de Siba e a Fuloresta em festivais europeus. *Revista ECO-Pós*, v. 23, n. 1, p. 191-218, 2020. DOI: 10.29146/eco-pos.v23i1.27475. Disponível em <https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27475>. Acesso em 5 de jan. 2021.

CAMPOS, Lúcia. Sobre a salvaguarda de uma prática musical. Uma etnografia do samba de roda na *World Music Expo*. In: SANDRONI, C.; SALLES, S.G. (orgs.) *Patrimônio cultural em discussão - novos desafios teórico-metodológicos*, 1ª. ed., p. 1-15. Recife: UFPE, 2015.

HENNION, Antoine. *La passion musicale*. Paris: Métailié, 2007.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a “world music”. Tradução de José Alberto Salgado. *Debates*, n. 8, p. 9-38, 2005.

KUBIK, Gerhard. Inherent patterns. Musiques de l’ancien royaume de Buganda: étude de psychologie cognitive. *L’Homme*, n. 171/172, p. 249-64, 2004.

KUBIK, Gerhard. The structure of Kiganda Xylophone Music. *Journal of the African Music Society*, v. 2, n. 3, p. 6-30, 1960. DOI: <https://doi.org/10.21504/amj.v2i3.606>

KUBIK, Gerhard. Pesquisa musical africana dos dois lados do Atlântico: algumas experiências e reflexões pessoais” Tradução de Tiago de Oliveira Pinto. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 90-97, março/maio 2008. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/13658/15476>>. Acesso em 5 jan. 2021.

LABORDE, Denis. *Musiques à l’école*. Paris: Editions Bertrand Lacoste, 1998.

LABORDE, Denis. Méthodologie de l’enquête et ontologies musiciennes: Enquête sur deux festivals de musiques du monde (Berlin, Aubervilliers). *Cahiers d’ethnomusicologie, Ateliers d’ethnomusicologie*, 2014, Festivalisations, v. 27, p. 117-32, 2014. Disponível em <<https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2169>>. Acesso em 5 jan. 2021.

LISACK, Lucille. Diversité culturelle et décontextualisation: Exemple du rituel bouddhique coréen « Yeongsanjae » présenté à l’Auditorium Saint-Germain lors du Festival de l’Imaginaire. *Site Zone Franche: le réseau des musiques du monde*, 2011.

SAHLINS, Marshall. Two or three things that I know about culture. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, v. 5, n. 3, p. 399-421, 1999.

SHUSTERMANN, Richard. Divertissement et art populaire. *Mouvement*, n. 57, p 12-20, 2009.

ENTREVISTAS

Albert Bisaso Ssempeke, músico, diretor do Ensemble Baganda. Paris, 25/03/2009.

Alex, acompanhante e intérprete do Ensemble Baganda. Paris, 25/03/2009.

Florabelle Spielmann, etnomusicóloga e assistente de programação do Festival de

L’Imaginaire. Paris, 27/05/2009.

John Crizestome, músico do Ensemble Baganda. Paris, 25/03/2009.

Pierre Bois, etnomusicólogo e programador musical do Festival de L’Imaginaire. Paris, 09/04/2009.

Sylvain, pessoa do público. Paris, 25/03/2009.

LÚCIA CAMPOS é doutora em Música, História e Sociedade (2016) pela École des Hautes Etudes en Sciences Sociales de Paris, França. Atualmente é professora universitária na Escola de Música da Universidade do Estado de Minas Gerais, lecionando disciplinas nas áreas de Etnomusicologia e Educação Musical. Tem experiência nas áreas de Ciências Sociais e Música (Antropologia da Música), atuando principalmente nos seguintes temas: etnografia das práticas sonoras, patrimônio cultural imaterial, processos de circulação e transmissão da cultura sonora em comunidades urbanas.