

Música e Cultura

VOLUME 1
2006

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia

**Vol. 1
2006**

Editado por:

**Hugo Leonardo Ribeiro
Vanildo Mousinho
Luis Ricardo Queiroz**

SUMÁRIO

Carta dos editores	3
---------------------------------	---

Entrevistas:

Entrevista com Manuel Veiga

Hugo L. Ribeiro	4
-----------------------	---

Resenhas:

LEME, Mônica Neves.

Que Tchan é esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90.

São Paulo: Annablume, 2003.

Luís Fernando Hering Coelho	20
-----------------------------------	----

PRASS, Luciana.

Saberes musicais em uma Bateria de Escola de Samba:

uma etnografia dos Bambas da Orgia.

Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003

Elba Braga Ramalho	25
--------------------------	----

HERNANDEZ, Deborah P., Héctor F. L'Hoeste e Eric Zolov, orgs.

Rockin' Las Americas: the global politics of rock in Latin/o America.

University of Pittsburgh Press, 2004.

Jeder Silveira Janotti Junior	28
-------------------------------------	----

LIMA, Agostinho, produtor.

As Músicas dos Rabequeiros.

2002.

Flávio de Queiroz	32
-------------------------	----

Carta dos Editores

Hugo Leonardo Ribeiro
Vanildo Mousinho
Luis Ricardo Queiroz

Ufa! Até que enfim.

Podemos dizer que essa revista estava “cozinhando” há quase 3 anos, desde quando nos reunimos na sala da pós-graduação em música da UFBA, até conseguirmos lançar essa primeira edição. Duas tentativas anteriores foram frustradas, mas por fim, o ideal venceu o cansaço.

Essa revista on-line surge num momento importante para a consolidação da etnomusicologia no Brasil. Em 2001 tivemos a oficialização da criação da ABET – Associação Brasileira de Etnomusicologia, a partir de uma retomada dos esforços iniciados em Salvador, no início da década de 90. Onze anos após o início da primeira pós-graduação em etnomusicologia no Brasil, a ABET já começa a dar frutos. Tivemos dois encontros nacionais. O primeiro em Recife, em 2002; e o segundo em Salvador, em 2004. O próximo será em São Paulo, neste ano de 2006.

Como é de interesse de todos, a etnomusicologia cresce a cada dia, e nada mais justo do que um periódico para estimular e divulgar a produção etnomusicológica brasileira. No entanto, a revista não se encontra limitada às produções de acadêmicos em etnomusicologia. Não podemos esquecer da contribuição que antropólogos, musicólogos, sociólogos, e folcloristas deram à compreensão da música criada, produzida, e/ou consumida no Brasil. Dessa forma, não é de interesse fechar as portas através de fronteiras que na verdade não existem e nunca existiram. Muito menos na própria etnomusicologia, que já é por definição interdisciplinar.

Partindo de um projeto particular, nós, os editores e a equipe editorial, decidimos que seria mais interessante para a própria revista, não só assumir uma posição flexível, como ser ela própria flexível em sua estrutura. Pretendemos, dessa forma, dar espaço a mudanças na linha editorial, pois queremos que a revista tenha sempre o fôlego juvenil para enfrentar as dificuldades inerentes à qualquer periódico.

O primeiro passo foi dado. Esperamos que esse seja o primeiro de uma longa caminhada. Mas para isso contamos com todos aqueles que contribuíram, e contribuirão com a produção etnomusicológica brasileira. Contamos com todos vocês.

Os editores

Entrevista com Manuel Veiga

Hugo L. Ribeiro¹



Hugo Ribeiro - Primeiramente, me diz quem é Manuel Veiga?

Manuel Veiga - Hoje, ontem, ou quando? (risos)

Hugo Ribeiro - De ontem até hoje.

Manuel Veiga - Eu sou um mutante de certa forma, mas que tenho mantido alguma coerência nessas mudanças. Quando eu tive que escolher uma profissão, isso foi em 1949, não havia alternativas para ser músico. Digo músico, uma pessoa que tivesse tido boa formação, que tivesse condições intelectuais de prosseguir estudos superiores. Então, ir para uma instituição de música na Bahia não me parecia uma coisa satisfatória. Eu comecei a estudar música desde os oito, e curti aquele negócio mesmo. Tive uma boa professora, tive uma porção de coisa. Fiz também serviço militar, nessa altura, e herdei essa “maravilhosa” lesão de nervo auditivo, que me perseguiu a vida inteira. Quer dizer, um dos dois problemas de minha vida são exatamente esses, a surdez e a perda da filha Tina, num acidente em 1990. De resto, eu sou um sujeito que tive muitas oportunidades na vida, que tive muita sorte, e que não devo estar me queixando de nada. Em suma, Manuel foi para uma escola de engenharia para ser músico. Bem, essa fase de transição de engenheiro para músico não foi fácil. Eu tive de me libertar de uma mentalidade racionalista, que era a que se praticava nos cursos de engenharia, e aprender que dois e dois são cinco, vinte cinco, ou que diabo fosse. Bom, os Seminários de Música foram criados aqui em 1954. Eu já estava de volta do Rio de Janeiro, porque meu pai morreu, infelizmente, vinte dias antes de minha formatura. Então de repente eu estava com uma perspectiva totalmente aberta de ir para onde quer que fosse. Eu andei até lendo “A Imitação de Cristo” nesse tempo (risos), para segurar a barra [*Obra anônima, atribuída a Thomas à Kempis, e considerada um dos livros mais lidos do cristianismo, após a Bíblia*]. Bom, não importa. A coincidência de ter sido aberto os Seminários em 1954, e do

¹ Graduado em Composição e Mestre em Etnomusicologia pela UFBA, está terminando o doutorado em Etnomusicologia sob a orientação do Prof. Dr. Manuel Veiga e co-orientação da Profa. Dra. Suzel Reily

Sebastian Benda ter sido meu professor, isso foi, digamos, uma espécie de decisão final sobre a carreira de músico. Então essa primeira fase de carreira de músico foi uma carreira de virtuoso. Pianista tocando recitais com orquestras, Julliard School of Music, e etc. Isso foi até mil novecentos e 60? 56? [*pensando* - hum, a revolução foi em 64]. Até 1966! 1966 eu não podia mais continuar nos Estados Unidos. Eu já tinha casado, já tinha filho, não consegui resolver meu problema de visto, tinha estagiado em departamento de Literatura e Estruturação Musical, tinha feito recitais e o diabo a quatro. Então voltei. Aí começa um período de servidão, porque o Widmer substituiu o Fernando Lopes na Direção, e veio me pedir ajuda para ser coordenador de ensino. E essa coordenação de ensino, e todos os cargos que consequentemente que eu tive que ocupar, de certa forma prejudicaram a carreira do virtuoso. E não somente isso. No Conselho de Cultura, eu também passei a me dar conta, cada vez mais, do que o abuso do poder podia fazer no campo da cultura. Quer dizer, uma mera decisão da Capitania dos Portos podia impedir a atracação de saveiros na rampa do mercado, e em consequência disso pôr em perigo toda a cultura praieira do Recôncavo. Essas coisas começaram a me chamar a atenção para os aspectos culturais da música e de qualquer outra coisa nesse sentido. Então eu me libertei dessa primeira fase de servidão, como eu estou chamando, em 75.

Em 76 eu fui embora para a UCLA fazer doutorado. O doutorado seria, inicialmente, em musicologia histórica Latino-Americana. Eu devo ao Robert Stevenson, o bom senso de ter me mostrado que era mais fácil eu me tornar um brasilianista do que tentar, no Brasil, me ocupar da América Latina naquele tempo, bem entendido. E me jogou para a etnomusicologia. Isso foi, digamos, o evento mais importante da minha vida. Agora, calcule, em 1976 eu já estava com 45 anos. Então tive muita dificuldade, de tudo quanto é tipo, principalmente por causa da formação fechada, arrogante, que tinha tido. Até hoje eu apalpo a musculatura, aliás, do que me resta dela, me perguntando se eu sou etnomusicólogo, e o quanto de etnomusicólogo eu sou. Mas eu acho que isso é um questionamento que a maioria dos etnomusicólogos deve fazer. Então, não há uma resposta para você no singular. Manuel Veiga no momento são três pessoas. São três Manueis. Tem aquele Manuel que se lembra desse tipo de música de alta elaboração, de alta dignidade, de tudo isso, e que no caso do Brasil, precisa ser defendida, precisa ser amparada. Existe o Manuel Veiga que foi treinado nos Estados Unidos, pelo contrário, com a adoção de relativismo cultural em toda sua extensão, e consequentemente sem qualquer tentativa de julgamento de valor. Esse seria o etnomusicólogo verdadeiro. E existe um terceiro Manuel, que não é nem o da música artística nem é esse etnomusicólogo genérico, e sim o brasileiro, que tem que estudar a sua própria cultura, e que consequentemente tem certas responsabilidades sobre ela. Isso é perigoso, mas é uma postura mais... hum, como é que se diz..., em que um certo grau de interferência seria cabível. Isto é, se eu estou estudando música de minha própria cultura, ou de uma cultura perto de mim, entende, eu posso me preocupar com meios de melhorar as coisas, está certo?

Hugo Ribeiro – Sua tese de doutorado na UCLA intitula-se *Towards a Brazilian Ethnomusicology*. Porque você escreveu sobre esse assunto e qual sua importância?

Manuel Veiga - Eu me preparei para ser um especialista em música afro-brasileira. Estudei música africana para valer com Nketia, e fiz tudo quanto era curso possível para isso. Mas eu considerava que o campo na Bahia estivesse ocupado. Na realidade, tinha um cara na grandeza do Behágue com estudos já publicados, etc. Então a ideia foi fazer

uma introdução à etnomusicologia brasileira para não brasileiros. E ainda é um problema dessa dissertação, porque foi feita em inglês para os gringos, quando na realidade devia ter sido feita, mesmo que em inglês, para brasileiros. Nunca permiti que ela fosse traduzida, mas ela tem uma quantidade gigantesca de literatura, que as grandes bibliotecas americanas permitiam que eu tivesse acesso. Hoje ela foi publicada. O Pablo fez uma publicação dela em *fac-símile*. A Fundação Cultural tentou fazer uma tradução, mas os problemas da tradução eram tão sérios que eu nunca permiti que essa tradução fosse publicada, apesar da tradução ter sido feita.

Hugo Ribeiro - Então existe uma tradução?

Manuel Veiga - Deve existir, aí aos pedaços, mas o problema é que essa dissertação foi pensada em inglês, e principalmente na parte da organologia eu não tenho os termos para tradução. Então, nunca me senti seguro nesse sentido, de autorizar uma tradução para o português. Palavras bobas. Se eu disser *zither*, você imediatamente sabe a que tipo de instrumento estou me referindo. Só tem que eu não sei como digo isso em português. Eu não sei se é cítara, eu não sei se é cisto, eu não sei se é cétara, ou se é cédula, entende? Esses estudos não foram feitos, ou por outra, sou eu que estou querendo uma precisão de sentido maior do que inclusive seja possível. Mas, como eu digo, ela já foi publicada e tem três partes. Uma delas lida com o problema do sincretismo, uma outra me parece fundamentalmente organológica, que poderia ser melhor utilizada por dicionários de instrumentos - eu não sei se foi ou não. Em suma, essa questão da tese, da dissertação, você sabe o quanto isso é difícil não é? A gente embarca num túnel longo e vai abrindo o caminho sem ver o ponto de chegada. Então, provavelmente se eu tivesse que escrever outra tese, não seria assim. Mas de qualquer jeito é essa que está aí e fim de papo.

A intenção original dessa dissertação seria olhar todos esses que lidavam como música de ângulos diferentes: naturalistas, cronistas, folcloristas, musicólogos, etc. No fim das contas, os cronistas prevaleceram, quer dizer, grande parte da dissertação é baseada em cronistas portugueses, franceses e alemães. A questão dos folcloristas... bem, a crítica dos etnomusicólogos aos folcloristas já me atingia naquela altura, então eu não andei muito por aí. Antropólogos sim. Logo de início, nos Estados Unidos, onde as coleções de instrumentos são incríveis e os recursos de músicas de altas tradições artísticas estão por tudo quanto é lado, eu percebia que uma etnomusicologia brasileira tinha que ser de base antropológica acima de tudo, sem desprezo dos aspectos musicológicos, evidentemente. Mas, digamos, essa parte está até de certo ponto contemplada. Trabalhos de grandes antropólogos desse período também estão refletidos aí.

Hugo Ribeiro - Atualmente, a etnomusicologia só existe no Brasil em termos de pós-graduação. Você acha que deveria existir um curso de graduação em etnomusicologia?

Manuel Veiga - Não. Eu acho que deva haver etnomusicologia na graduação, mas não vejo necessidade de um grau de etnomusicólogo em nível superior. Não vejo que mercado de trabalho se abriria. Eu acho que nessa altura o principal é, naturalmente, a formação musical do cara, a formação humanística, de forma ampla o suficiente para ter um conteúdo etnomusicológico aí também. O fato de eu não me preocupar com a formação de nível superior em etnomusicologia não quer dizer que eu não quero

etnomusicologia na preparação de todos. Isso até na escola do nenezinho. Eu vivo repetindo isso, que não sei da etnomusicologia ter feito mal a ninguém até hoje. Só abre a cabeça.



Hugo Ribeiro – Quem você considera serem os pais da etnomusicologia no Brasil e como eles influenciaram as futuras gerações?

Manuel Veiga - Tem muitos pais... (risos). Vamos pegar os pais mais recentes. Tem uma dupla aí que me parece importante. O Luiz Heitor Corrêia de Azevedo, que negava de pés juntos que ele fosse etnomusicólogo. O porquê eu não sei dizer. Ele simplesmente era um homem muito doce, um homem muito bom e um homem muito prudente. O Luiz Heitor fez a tese dele sobre escalas de índios, uma tese, aqui para nós, para um Luiz Heitor, bastante fraquinha. Embora a gente tenha de se reportar ao conhecimento e à disponibilidade daquilo naquele tempo. Ele fez muito trabalho de coleta folclórica, mas eu acho que ele se orientou mais, eventualmente, para a história da música brasileira. Ele escreveu “150 anos de Música no Brasil”, e antes disso, algumas tentativas anteriores nessa direção. Saiu do Brasil muito cedo, para ir para a Unesco, e lá viveu. Então, para mim particularmente, ele negava ser etnomusicólogo. Por outro lado, a figura fundamental nesse sentido é Mário de Andrade, mas lembre que não existia etnomusicologia como etnomusicologia no tempo de Mário. Ele seria um musicólogo comparativo, na melhor das hipóteses. Mário morreu em 1945. Bom, então, essas são duas figuras básicas. Oneyda [Alvarenga] talvez estivesse até melhor preparada para essa figura de etnomusicólogo pioneiro, do que o próprio Mário, por causa dos estudos dela com sociólogos importantes que estavam na Universidade de São Paulo, etc. Bom, como eu digo, se você for procurar entre os antropólogos, o Theodor Koch-Gruenberg, por exemplo, não era etnomusicólogo, mas ele fez coletas que foram eventualmente utilizadas por Hornbostel, do mesmo jeito que material que Herskowitz colheu aqui na Bahia foi utilizado por Kolinsky para transcrições. Eu tenho a impressão que você pode pensar também em Luciano Gallet. Acontece que Gallet morreu muito cedo, não é, sob a influência de Mário de Andrade. Então os estudos folclóricos de Gallet, na realidade, acabavam sendo montagens de Mário de Andrade. O que parece que foi a contribuição de Gallet, teria sido de como tratar material folclórico brasileiro na canção brasileira erudita. Então eu ficaria ainda com esse par de Mário de Andrade e Luiz Heitor, de modo qualificado, e sem a exclusão de uma porção de outras pessoas menores.

Quando eu voltei dos Estados Unidos para o Brasil, em 1981, quer dizer, a introdução da etnomusicologia na Universidade brasileira, isso, modestamente, foi tarefa de

Manuel Veiga. Não estou reclamando nenhuma posição de destaque na etnomusicologia brasileira. Eu sou um mero elo, mas parece que eu teria feito o primeiro doutorado em música, e nessa época, e logo me preocupei em fazer uma sequência de encontros de etnomusicologia, nos quais eu tentava reunir, aqui na Bahia, tudo quanto era etnomusicólogo brasileiro que eu conhecesse. Em algum lugar aí você vai encontrar uma sequência desses encontros. Foram mais de cinco. Ao mesmo tempo, funcionando por dentro, passei a esvaziar certas disciplinas para dar a elas, na graduação de música da UFBA, um conteúdo etnomusicológico. História das Artes, por exemplo, eu comecei a perceber que era muito melhor eu dedicar História das Artes I, a uma introdução à etnomusicologia do que sofrer as consequências dos preconceitos que sempre encontrava durante o ensino de determinados tipos de música que não estavam na ordem do dia dos estudantes. Ao ensinar ópera do século XIX, por exemplo, nas classes de história, você encontrava uma resistência tremenda dos estudantes. Eles pensavam, “o que é que esse cara está querendo empurrar um negócio desse para cima da gente, e não sei o que”. Isso já vinha de preconceitos que o Koelreuter tinha instilado na Escola desde os primeiros dias. Ele dizia que a ópera tinha tido dois grandes momentos. Quando nasceu com *Orfeu* de Monteverdi, e quando morreu com *Pelleas et Mellisande* de Debussy. E ele transferia essa convicção de que, ente *Orfeu* e *Pelleas* não havia acontecido nada. Ora, a questão da ópera é só um exemplo. Ópera, ou você aceita tudo ou não aceita nada. Não tem meio termo. Quer dizer, você tem que aceitar uma convenção que é bastante absurda: um sujeito leva uma facada nas costas e em vez de sangrar, canta! (risos) Agora, no meio dessa coisa, existem verdadeiras obras primas de centenas de compositores que precisam ser conhecidas. E a reação da turma era simplesmente de fechar janelas. A turma que tinha tido um preparo em etnomusicologia era aberta a tudo. A primeira vez que eu botava meus pseudo-eruditos ouvindo música tibetana, eles começavam a dar risadas, achavam que era urro de animais ou coisa desse tipo, ou que era alguma pilhéria. Até que começavam a compreender que, por detrás daquilo, havia um enorme conhecimento prático de acústica incrível. Então, eu achava que a etnomusicologia podia servir de introdução ao ensino da própria música ocidental, da história, porque inclusive criava foco, entendeu? Houve outras disciplinas também. Folclore musical, por exemplo, com Hildegardes [Vianna]. Ela era uma figura muito conhecida, muito querida, e aliás, muito generosa também. Mas o folclore que Hildegardes ensinava não tinha um embasamento etnomusicológico, nem antropológico. Consequentemente, alterar o programa de Folclore Musical, nesse sentido, também foi outra tentativa. Não feita por mim, mas por gente que fez concurso, como Conceição Perrone por exemplo, que já pegou um programa modificado nesse sentido. Continuando, outra disciplina que também foi surrupiada para um conteúdo etnomusicológico chamava-se Fundamentos da Música.

Deixe-me te contar essa história. É comprida, e nem deve te preocupar em termos de entrevista. Eu acho, para mim pessoalmente, que talvez tenha começado a me tornar etnomusicólogo lá pelos idos de 68. A razão disso foi um etnomusicólogo filipino, o José Maceda, que veio passar um ano inteiro com a família em Salvador. Maceda era um dos antigos alunos de Mantle Hood, na UCLA. Um homem muito respeitado, mas também com veleidades de compositor e coisas desse tipo. O Maceda andava por tudo quanto é canto com um gravador da Escola [de Música da UFBA], e eventualmente perdeu esse gravador. A mentalidade da Escola era tal que, um homem sensível como [Ernest] Widmer, resolveu ressarcir o dano que a Universidade teria tido retendo instrumentos históricos do Maceda, que até hoje ainda estão na coleção de instrumentos da Escola. Partes de Gamelão, um daqueles instrumentos de Bugaku Japonês. Tudo isso foi tomado

do Maceda. Quer dizer, sensibilidade zero em relação a isso. Voltando à questão, provavelmente foi o Maceda quem recomendou que nós trouxéssemos a Olga do Alaketo para uma apresentação na Reitoria. Olga do Alaketo morreu agora com oitenta e tantos anos, e foi uma das grandes figuras de Ialorixás baianos de uma segunda geração. Tem a geração de Mãe Menininha e de outras grandes mães de santo, e ela é de uma geração mais moderna, essa geração da Mãe Estela, por exemplo, que era contemporânea dela. E era um candomblé Keto, quer dizer, Iorubá, alí na [Avenida] Luiz Anselmo. Foi o Valentim Calderón, um arqueólogo espanhol e diretor do departamento cultural, homem muito sisudo, muito sério, muito respeitável, meio irritadiço, inclusive, mas ótima pessoa, que se tornou eventualmente diretor do Museu de Arte Sacra. O Calderón foi comigo ao terreiro de Olga do Alaketo convidá-la. A apresentação de Olga do Alaketo na reitoria [da UFBA] foi para mim uma coisa deslumbrante, que eu nunca tinha visto antes. Ora, naquele tempo, em 68, o salão nobre da reitoria era uma espécie de recinto sagrado para apresentações do melhor da música européia que pudesse haver. E trazer uma mãe de santo, tocadores de atabaque, para uma apresentação no doutoral foi uma coisa que causou uma impressão muito viva a todo mundo. Calcule, de 68 para 81, que é quando eu disse que a gente começou a tentar implantar a disciplina aqui, são treze anos que levou para a mudança de mentalidade. E essa mudança de mentalidade não pegou todo mundo não. O Pino [Onnis, professor da EMUS-UFBA], por exemplo, dizia que eu era especialista em porcaria. Minha amiga Georgina [Lemos, também professora da EMUS-UFBA], já falecida, dizia que eu queria ficar famoso com música de índio, e aí começava a imitar latidos de cachorro [ele começa a imitar - au, au, au, au...] desse jeito, entende? Ora, a Olga do Alaketo era uma profunda conhecedora da liturgia, era uma criatura muito respeitada. Ela fazia conferências na Universidade de São Paulo, em outras casas, e em outros lugares. Nem teria me passado pela cabeça que pudesse ter alguma vinculação com a mudança de mentalidade da qual estou falando. Era uma mulher que se vestia bem, que gostava de estar na moda, etc.



Bem, já que estamos falando sobre mim, eu fico me perguntando... quer dizer, eu estou com quase setenta e cinco... para que minha vida serviu em última análise? Ok. Reestruturei os cursos da Escola de Música da UFBA, aí pelos idos de 68, 69. Implantei o ensino integrado das disciplinas musicais, quer dizer, ao invés de estar ensinando Teoria I, Teoria II, Contraponto isso, Contraponto aquilo, Harmonia X, Y. Essa ideia do ensino integrado evidentemente não é minha. Eu estagiei no departamento de Literatura e Materiais de Música com gente de grande categoria lá na Julliard [School of Music - EUA]. E encontrei aqui em Salvador pessoas abertas como o Widmer e como o Jamarly [Oliveira], que foram quem deram corpo ao programa de Literatura e Estruturação Musical aqui, com os seus problemas e tudo mais. Mas ainda assim foi uma coisa

subsequentemente imitada em vários outros lugares no Brasil. O curioso é que sempre se esquecem de onde essas coisas partiram, como é o caso do ensino integrado.

Eu acho que tive alguma coisa a ver também com os currículos mínimos por volta de 69. Com certeza, a partir de 81, eu passei a ter alguma coisa com a consolidação da música no Brasil como área de ensino e pesquisa. Quer dizer, eu fui o primeiro representante de música no CNPq, como também fui um dos primeiros representantes na CAPES. Mas a gente tem que dividir isso com outras pessoas, como por exemplo, Michel Litto, que não era da área, mas foi que nos levou para o CNPq. Litto era de comunicações e muito mais de teatro do que realmente de música, mas foi ele quem abriu as portas do CNPq para nós. E o CNPq foi muito bem representado pelos meus sucessores, entre eles o Jamary Oliveira, que fez um trabalho muito bom lá, a Ilza Nogueira, o Raimundo Martins, e por vários outros. Essas representações se forem incertas, inseguras, podem jogar um campo frágil como o nosso no chão. Quer dizer, a gente não pode errar. A mesma coisa acontecia aqui. Houve um tempo em que a gente tinha, durante essa reforma de 68, de ir para a reitoria carregando livros e etc., para mostrar que a coisa não era só tocar e que teria um corpo de teoria milenar, que havia um pensamento musical. Tudo isso não era só passado por cima, mas até tombava para o anedótico. Então são figuras como essa do Widmer, do Jamary, do próprio Piero [Bastianelli], e de outros que mantiveram uma boa faixa para a Escola. Houve colegas nossos que em determinados momentos de crise, de greve, se comportavam de uma maneira tão descabida perante os intermediários da reitoria que passava a Escola toda a ficar com uma impressão de arrogância, ou o que quer que fosse. Bom, então eu acho que essa é a história...

Hugo Ribeiro - Voltemos a falar sobre a tentativa de implementar a etnomusicologia no Brasil... No início da década de noventa houve uma tentativa de criação da ABET aqui em Salvador. O que houve e o que é que deu errado?

Manuel Veiga - Olha, eu nunca respondo as coisas direto não é mesmo? No início desses Encontros, que foram uma sequência, a ideia era de cuidar do aspecto associativo dos músicos. Isso não existia. Houve o surgimento da ANPPOM, por exemplo, que é, de novo, diretamente, criação de Ilza Nogueira, com o apoio de Manuel Veiga lá no CNPq, e de outros. A turma não sabia nem discutir, Hugo. Era aquele bate-boca circular que você ainda vê hoje em dia, no qual um diz uma coisa, outro diz outra, vira, vira, e quando você fecha o círculo, aquilo que estava sendo debatido já tinha mudado inteiramente. Nós tivemos que aprender a nos reunir, a discutir, a redigir, a falar, tudo isso. Isso não vem de um dia para outro.

Hugo Ribeiro - Esses Encontros começaram quando?

Manuel Veiga - Logo. Provavelmente em 1981 já deve ter havido um. Deixe-me ver... Jornadas de Etnomusicologia da UFBA, foram cinco. Simpósios Brasileiros de Música, foram dois. Seminário inaugural do Mestrado em Música da UFBA, e por aí afora.

Hugo Ribeiro - Quem participava dessas Jornadas de Etnomusicologia?

Manuel Veiga - O primeiro de todos foi uma coisa muito familiar, Pedro Agostinho, Thalles de Azevedo, eu próprio, aquele americano que estudou samba de roda, qual o nome dele? Era orientado pelo Behágue... Waddy, Ralph Waddy. E mais uma meia dúzia de pessoas por aí. Isso foi no primeiro de todos. Subsequentemente eu já consegui reunir aqui muita gente. E esses Encontros de Etnomusicologia, as Jornadas de Etnomusicologia, passavam a fazer parte dos grandes simpósios de música brasileira, aqui na UFBA, de dois em dois anos. Nós já chamamos Nketia para cá. Ele deslumbrou todo mundo. Tudo mundo ficou doido por ele. Com o Nketia aqui, eu já me lembro de ter sido a primeira ou segunda tentativa de fundar essa Associação Brasileira de Etnomusicologia, com o Ricardo Canzio, a Kilza Setti, a Elizabeth Lucas, a Elizabeth Travassos, e vários outros reunidos. Com o Nketia dizendo que, quando a Sociedade de Etnomusicologia (SEM) tinha sido fundada, era apenas um punhado de pessoas, de conhecidos e amigos que queriam discutir sobre etnomusicologia. Nós tentamos, mas alguns fincavam o pé, dizendo que nós não tínhamos massa crítica, portanto não podíamos fundar. E como não havia a possibilidade de unanimidade, eu desistia, pois não queria criar uma sociedade debaixo de uma controvérsia desse tipo. Bom, o que foi que aconteceu? Eventualmente, provavelmente no segundo Simpósio Brasileiro de Música, que foi o último para mim, pois depois disso eu realmente desisti, nós nos reunimos e realmente fundamos a ABET. Samuel Araújo estava presente, me parece que Sônia Chada ficou como presidente ou vice-presidente, alguma coisa desse tipo, temporário, para ser sancionada na primeira assembleia geral que houvesse. No entanto, o que aconteceu nesse Simpósio foi um terrível problema de prestação de contas. O acontecimento foi gigantesco, tinha gente de mais de quatro países diferentes, convidados nossos, e a empresa que fornecia essas passagens todas faliu. Além do mais havia uma mistura tremenda entre as passagens dos Seminários Internacionais, que ocorriam no mesmo tempo, e as passagens do Simpósio. Em suma, essa prestação de contas foi feita, mas foi um negócio. Isso me distraiu da tarefa de fazer o registro do Estatuto que foi elaborado, votado e aprovado por essa turma.



Hugo Ribeiro - Se a ABET chegou a ser criada, porque não houve uma continuidade?

Manuel Veiga - Não foi feito o registro que devia ter sido feito. E isso foi culpa minha. Eu simplesmente me distraí e me esqueci desse negócio. Então, quando veio naquele encontro do Rio a ideia da criação da ABET, eu mandei e disse para eles “não, já está criada, simplesmente altere, modifique etc...”. Bom, eu não vou ficar falando disso. Depois houve diversos problemas relacionados. No Encontro do ICTM do Rio de Janeiro, o primeiro problema seríssimo foi o do recorte. Quer dizer, entrou lá o pessoal de semiótica, o pessoal de Antropologia da Música, o pessoal de tudo, querendo fazer o recorte que lhe fosse propício, enquanto o único batendo o pé que o recorte teria que ser etnomusicologia era eu. Nesse recorte de etnomusicologia eu não estou me preocupando

com apelidos. Eu não tenho nenhum problema com Antropologia da Música, tenho um pouco com semiótica, mas isso é problema meu. Isso foi uma batalha dura para vencer. Vencemos. A segunda era a da estrutura regional disso, e tinha de ser. Não é possível que você faça, ao contrário do que a ABEM fez, uma estrutura permanente fincada no Rio de Janeiro. Não tem para onde sair. Você fica impedido praticamente de agir, de acordo com os interesses de um Brasil menor. Foi quando se falou que uma administração dessa seria muito pesada. Pesada coisa nenhuma! Não havia problema de massa crítica, pois hoje em dia são centenas de interessados nisso. E eu não sei porque uma organização múltipla disso teria sido ruim. Primeiro, a sede teria que mudar, como a sede da ANPPOM, que não é fixa. Mas apareceram problemas de tudo quanto é tipo. A original vem lá do SINAPEM. A ideia do SINAPEM foi criar a ANPPOM como uma sociedade guarda-chuva, e a partir da ANPPOM, que sub-disciplinas fossem tomando corpo, que elas fossem gerando suas próprias instituições. A primeira a fazer isso foi a ABEM. A segunda seria a ABET.

Hugo Ribeiro - Me diz, qual o futuro da etnomusicologia no Brasil e no Mundo?

Manuel Veiga - É aquela velha história se ela vai desaparecer ou não...

Hugo Ribeiro - Será que ela vai virar uma ethnomusic-ology?

Manuel Veiga - [risos] O que é que eu posso dizer sobre isso? Olha, a etnomusicologia no Brasil tem sido uma necessidade. Nenhum dos tipos de música que a gente estuda, estariam sendo estudadas, com a mentalidade de conservatório que a gente ainda tem. Agora, prever o futuro da etnomusicologia, eu não sei. Eu teria que mudar um bocadinho essa pergunta. Olha, entre as coisas que eu gostaria que você estivesse lendo, tem uma série de leituras, um pouco desatualizadas, porque são de 75, 76, por aí, que incluem epistemologia científica, na base dos escritos de Piaget. Eu tenho uma dificuldade enorme para ler esses textos. Eu botei já dois seminários meus sofrendo da mesma dificuldade. A leitura é difícil, etc. Mas o que me importa nisso não é somente a classificação das ciências humanas e ciências sociais que o Piaget propõe, mas é principalmente o processo que destacou determinadas disciplinas do bojo da filosofia. Sociologia, psicologia. Então, entre essas eu me pergunto, supondo que a etnomusicologia seria uma ciência, como foi esse trajeto, digamos, dos domínios da estética, da filosofia da arte, dessa coisa toda, que permitiu, uma cristalização de uma ciência como essa que a gente quer? Então, em função disso, eu comecei também a me preocupar com os problemas da interdisciplinaridade, porque eu acredito que a etnomusicologia é interdisciplinar por natureza. Acontece que, a interdisciplinaridade não pode ser uma coisa superficial como aquilo que eu pratico, como a gente está pensando. Tem que ser uma busca de todo o dia, e que realmente só virá a acontecer no dia em que uma série de ciências se associem, porque têm uma base teórica com algo em comum, que pode ser aplicado para iluminar um determinado campo, um determinado problema. Seja até em trabalho de equipe, o que for. Isso tem acontecido com as ciências do homem, certo? Então, elas têm se agrupado de um jeito, que elas já fazem, digamos, um agregado interdisciplinar distinto. No caso da sociologia, por exemplo, ela se separou tanto daquela sociologia que foi no início, que as afinidades são muito mais entre os subprodutos, as subcategorias, do que com a própria sociologia. Bom,

então voltando para essa questão da etnomusicologia. Eu acho que a gente tem que ter uma vocação, uma vontade, uma busca constante dessa interdisciplinaridade.

Isso é a atitude de todo o dia. Ao mesmo tempo, você não pode chegar lá sem antes enfatizar a disciplinaridade. E é nessa questão da disciplinaridade é que às vezes o carro pega, quer dizer, a gente tem que pensar quais são os elementos essenciais, disciplinares da etnomusicologia. Etnomusicologia sem música não é possível. Etnomusicologia tem que ser praticada por bons músicos. Eu não estou dizendo que tipo de músico seja, mas que seja músico capaz de praticar análises de vários tipos, capaz de dominar uma linguagem para se comunicar com ela. Por outro lado, há todas essas relações da etnomusicologia com as ciências do homem, que talvez também estejam nesse bloco da disciplinaridade, não da interdisciplinaridade.

Em suma, me parece que nessa ideia final do CNPq, a coisa está chegando à música como área e como grande área, alguma coisa a ver com Artes e Linguagem, alguma coisa dessa. No entanto ainda houve duas que a gente teve que lutar, que foi a permanência de Teoria da Música e de Musicologias, porque a tendência foi a de eliminar Teorias. Então, a justificativa que eu dei foi a de que a teoria da música tem como objeto música, música som, música estruturas sonoras, eliminando todos os demais elementos, que são elementos de contexto. Consequentemente, a teoria de música é uma contemplação de música, com métodos que são muito mais vizinhos e aparentados com os das ciências exatas, do que no caso das musicologias.

Hugo Ribeiro - Mas como é possível estudar música como objeto sonoro, desconsiderando totalmente o contexto?

Manuel Veiga - Recortando. Quer dizer, você se concentra. Pegue um cara como [Ricardo] Bordini, por exemplo. Nessa linha também está também o Jamary [Oliveira], só que mais moderado, e a Ilza [Nogueira].

Hugo Ribeiro - Será então que essa área “Teoria da Música” não irá contemplar somente a chamada música erudita?

Manuel Veiga - Não. Qualquer música. Esse não é o problema. Só tem que, você desprezaria todos os elementos não musicais. Não ligados, portanto, às estruturas.

Hugo Ribeiro - Seria possível então falarmos sobre uma “teoria da música de candomblé”?

Manuel Veiga - Seria. Eu acho inclusive que o Ângelo [Nonato] está trabalhando numa teoria da música de candomblé. É o que me parece.

Hugo Ribeiro - Mas como é possível gerar uma “teoria da música de candomblé” sem analisar o contexto?

Manuel Veiga - Seria possível sim, só depende do método que você vai usar. Como eu disse, seriam métodos ligados às ciências exatas. Ligados à matemática, à lógica, à física, ligados a isso e aquilo. Espera um bocadinho, que você vai entender melhor daqui a pouco. Claro que as divisões não são tão nítidas quanto eu estou dizendo, mas digamos, ao contrário da “contemplação da música”, o que as musicologias fazem é uma “contemplação do homem” através da música. Isso muda a coisa completamente, pois ela passa a ser história, psicologia, sociologia, economia, ela passa a ser o que você quiser. Etnomusicologia inclusive. Naturalmente, sua preocupação é contribuir para a compreensão do homem, através da sua música. Quer dizer, você não pode tirar a música fora disso. Eu acho que já estou com sua resposta pronta. Evidente para mim que, por mais essencial que a “Teoria da Música” seja, nos termos que eu estou colocando, ela jamais será suficiente para explicar o fenômeno musical. Lembra daquele famoso eixo das unidades eu que vivia desenhando? Ou seja, unidade dentro de unidade, dentro de unidade... a proporção que você for aumentando a abrangência da sua análise, o contexto vai aparecendo, e evidentemente o sentido só vai ser possível através do estudo dessa relação entre o contexto e a música. Dessa forma você está no domínio de Blacking, nessa altura, inteiramente. Quer dizer, qualquer música, para ser música, teria de ser um reflexo das funções, das estruturas e dos valores da sociedade a qual ela pertence. Isso seria, em princípio, a definição de música, como comportamento humano.



Hugo Ribeiro - Quando Blacking fala que a música tem que ser o reflexo das estruturas da sociedade, ele diz isso porque a música é feita através de escolhas feitas por pessoas. E essas escolhas são influenciadas pelas estruturas sociais...

Manuel Veiga - Portanto ele está falando numa espécie de visão funcional de música. O que ele diz em seguida é que, aquela música que elabora em excesso, deixa de ser funcionalmente a música daquela cultura e passa a ser uma música artística. Ela mantém essas relações, mas vai além disso, em termos de elaboração. Hugo, faz sentido. Ninguém pode ser forçado a ouvir música. Quer dizer, a audição de música é fundamentalmente uma coisa praticada por quem quer ouvir. Quando você é obrigado a ouvir uma música, ela automaticamente se transforma em ruído. Pode ser a Nona Sinfonia. Pode ser o que você quiser. Se você pegar uma determinada música e utilizar, como uma orquestra de mulheres, para conduzir judeus para um ponto crematório, ela deixa de ser música também na mesma hora [Manuel Veiga está fazendo uma referência ao livro “Ódio à Música” de Pascal Quignard]. Porque não corresponde aos valores, às funções, às estruturas de nada concebível, a não ser na cabeça de um tarado. Bom, eu tendo a acreditar nisso, que a gente não pode ficar somente nisso. Eu tenho a impressão de que todo o conhecimento é sujeito à pressupostos, a preconceitos, a determinados padrões que variam de época em época. Você não se dá conta disso, mas você se lembra quando eu

falei da Olga do Alaketo. Se fosse a mesma Olga do Alaketo, fazendo o mesmo espetáculo, na reitoria de hoje, seria diferente, porque a reitoria daquela época não permitia, não reconhecia, um espetáculo desses, que não fosse de tradição européia, e olhe lá. Já seria outra coisa diferente.

Então você chega à noção de episteme, de Foucault. Exatamente esse conjunto de condições do próprio conhecimento, que variam de época para época, de lugar para lugar. Se você está fazendo um trabalho em Aracaju, com o Heavy Metal, no fundo você estará tentando definir que episteme é essa. Como é que isso é feito, como é que é feito. E olha que isso não é fácil, pois tem certas ideias que parecem tão chulas, que elas passam totalmente despercebidas por você. Quem pensaria que, com a formação de conservatório que a gente tem, aliás, eu mais do que você, que música não fosse alguma coisa feita para ser ouvida. Ouvida no sentido de escutada. Não simplesmente tocada. Consequentemente, se eu sou um músico nessa tradição, que não foi a tradição do tempo de Bach, que não foi a tradição do tempo de Mozart, que não foi a tradição dessa gente toda, no momento que qualquer pessoa na audiência fez um barulhinho, eu já estou incomodado. Você, como músico popular, ao contrário, está habituado que sua música não seja necessariamente escutada. Então tem coisas tão tolas aí, que a gente não percebe. Tem um conceito parecido com esse de episteme que você também conhece. Você está lembrado daquelas teorias de Kuhn, historiador da ciência? Ele falava de paradigmas, ou seja, nas ciências você estabelece um consenso, e esse consenso define quais são os projetos que devem ser aceitos, quais são os focos dessa pesquisa, o que é que é verdadeiro e o que é que é falso em última análise. Mas essas coisas vão mudando. Então de repente muda e você está lá. Pode ser um achado súbito e que pode causar uma revolução no conhecimento científico, ou pode ser simplesmente uma mudança de paradigma. É isso que eu estou dizendo. Você estará, no seu estudo lá de Aracaju, não lidando com música simplesmente. Isso você tem que lidar. Não com o texto somente, mas com essas condições que permitam essa música ser o que é que é, para as pessoas que são.

Olha, hoje eu li uma frase de Victor Hugo, na qual ele dizia que, não há exército tão forte quanto uma ideia em sua hora. Mais ou menos isso. Não uma ideia qualquer. Você pode ter uma ideia agora, mas uma ideia na hora dela. E essa ideia é capaz de mudar o mundo. Imagine um cara botar na sua cabeça que você leva uma bofetada de um lado e vira a cara para levar uma bofetada no outro lado, entende? Essa ideia se chama Cristianismo, e derrubou o império romano [risos]. Não é brincado. Então, voltando para sua pergunta, eu não posso definir o futuro dessas linhas da etnomusicologia, mas não vejo razão nenhuma para que elas desapareçam, por enquanto. Ela poderia se aproximar de outras disciplinas sociais e humanas, o que fosse. Agora mesmo, eu botei a turma toda [alunos dos seminários de etnomusicologia da Pós-graduação em Etnomusicologia, dos quais ele é orientador] fazendo um curso de lógica simbólica. Uma coisa leva à outra, leva a outra, leva a outra... Eu estou ficando velho, aliás, eu estou velho. Então me dá uma vontade enorme de, nesse restinho de tempo que eu tenho, entender melhor, compreender melhor. Eu tenho uma vontade doida de estudar filosofia, mas não vai dar. É tanta coisa que a gente tem que estudar... [risos]

Hugo Ribeiro – Quais você acha que seriam as competências necessárias para um bom etnomusicólogo?

Manuel Veiga - Cabeça aberta! Eu acho que isso é o fundamental. Quer dizer, empatia, simpatia. A pessoa de cabeça fechada, ela fecha a si próprio à experiência. Felizmente eu acho que isso é uma característica comum a todos nós. Quer dizer, se você encontrar num etnomusicólogo – e encontra, aqui para nós – emburrado, daqueles que só enxerga a própria música que ele estuda, e que acha que somente aquela música que ele estuda seja válida, etc., alguma coisa está errada com ele. Bom, ninguém pode conhecer todas as culturas musicais do mundo muito bem. Na melhor das hipóteses você vai tentar conhecer uma, ou duas, ou três. Mas essa disposição, eu acho que tem que estar aberta o tempo todo. Eu acho que isso é a coisa mais genérica que eu posso dizer. Agora, ele tem que ser uma pessoa capaz de se comunicar, capaz de ouvir, tentar compreender, capaz de ajudar, pois entra aí a questão da etnomusicologia aplicada. Quer dizer, não é somente chegar, fazer seu trabalho de campo, recolher bens de uma outra cultura e utilizar isso, mas você tem que dar alguma coisa de volta. Tem um problema de ética nisso.

Hugo Ribeiro - E como a etnomusicologia afetou os demais ramos da musicologia no Brasil? Desde a Educação Musical à Musicologia Histórica.

Manuel Veiga - Na Educação Musical, nós somos dois lados da mesma moeda. A Educação Musical se preocupa com a transmissão, e a etnomusicologia se preocupa com a cultura musical. Todo educador musical devia ter uma formação em etnomusicologia, ponto final. Bom, a relação com os compositores é mais rebelde, olhando o caso da Bahia. Você tem compositores que são etnomusicólogos sem usar o nome, que é o caso do Paulo Lima. Usa a etnomusicologia para tudo. E tem os que são fechados para isso. O Ricardo Bordini, por exemplo, que se diz fechado. O Jmary também em boa parte. Eu acho que a convivência é pacífica, tranquila. Eu tenho a impressão de que é a etnomusicologia a promotora da revisão que a musicologia passou nesses últimos tempos.

Hugo Ribeiro - Qual seu projeto atual?

Manuel Veiga – Ele se chama DEMEM – Dicionário de Músicos e Expressões Musicais da Bahia. É um projeto longo... A concepção desse dicionário deve muito àquele pessoal da Enciclopédia Portuguesa de Música Atual, da Salwa El-Shawan Castelo Branco. A ideia básica é isso: seria um projeto de cunho etnomusicológico porque, qualquer música seria admissível. O que não quer dizer que, eventualmente, nessa terceira fase crítica, que uma tesoura de qualquer natureza crítica não vá entrar aí... É problemático, não é?

Hugo Ribeiro - Como podemos falar em “qualquer música” e logo depois “tesourar”?

Manuel Veiga - Isso é uma questão de espaço, de seleção. Tem certas figuras que são muito representativas no seu espaço, no seu métier, e que no geral não significam quase nada. Eu não sei. Esses são os cantos obscuros dessa questão. Mais tarde ou mais cedo a gente vai ter que enfrentar, seja que música for, alguma sistemática seletiva, ou pelo menos crítica. Agora, como fazer isso, eu não tenho a mínima ideia. Acho que até lá a gente consiga aprender isso. Então, eu estou dizendo, essa “boa intenção” de dar um cunho etnomusicológico na filosofia do dicionário, tem outra contrapartida mais imediata. Quer dizer, a ideia é a de que nós teríamos uma espécie de mandala, na qual haveria, digamos, uma base constituída de verbetes fundamentadores, ou verbetes

âncora, que é a terminologia deles de lá [Portugal]. Digamos, isso seria trinta e tantos verbetes de envergadura maior.



Hugo Ribeiro - Como o que, por exemplo?

Manuel Veiga - Aí é que está, esses verbetes teriam alguma coisa a ver com os parâmetros produtores de música, e essa pergunta é uma pergunta danada para responder. Digamos, um dos verbetes que eu acho que tem que ter é sobre a questão da política cultural. O que é que essa política cultural encoraja, o que é que ela impede, se é que existe. A gente não tem uma política cultural aqui, que não seja uma política de mercado. Consequentemente, não há possibilidade nenhuma de reconhecimento de mérito por via de políticas públicas. Não há, por exemplo, um projeto editorial para música. Quer dizer, o que é reconhecido é aquilo que faz parte de uma cadeia produtiva. e que é visto de um ponto de vista econômico, através de Câmaras Setoriais etc. Que é o que está na cabeça do Gilberto Gil e dessas discussões desse último ano ou coisa assim. Para você ter uma ideia, essa coisa começou com uma porção de gente tentando colaborar, Eu próprio com o Fernando Cerqueira, o Jmary Oliveira e etc, nós fizemos um documento apontando para certos elementos que uma política cultural não poderia deixar de ter. E a chamada FOPEMUBA é uma coisa totalmente dominada aqui na Bahia pelos agentes culturais. Quer dizer, são não músicos interessados em música como algum tipo de negócio. No Rio de Janeiro, Samuel, secundado por Elizabeth Lucas, o Sandroni, também tentaram fazer valer a etnomusicologia e a elaboração de políticas públicas. Então eu não sei até que ponto eles estão conseguindo chegar a algum ponto. Eu próprio continuo mantendo uma postura, que vem desde 1981, uma preocupação com uma etnomusicologia aplicada. Então houve, digamos, uma tentativa de botar isso para fora naquela mesa redonda do II Encontro Nacional da ABET. Depois disso ela já caminhou muito. Mantendo aquele esquema, eu comecei a tentar utilizar a música indígena pra ilustrar o vínculo da música dos Kraô e dos Timbira com a natureza. Em suma, me preocupar fundamentalmente com esse problema terrível da ecologia. Quer dizer, meu ponto de partida é isso, pra que serve uma ciência, se é que etnomusicologia é uma ciência, se ela não tem aplicação? Então eu acho que ela tem de ter, e uma delas seria, possivelmente, essa de alertar e de produzir material didático, que diabo fosse, para o mundo perceber a situação de suicídio que ele está passando. É um problema terrivelmente sério.

Bom, voltando à linha, outros verbetes a gente tem discutido muito. O vínculo música e religião, por exemplo, é essencial, a educação musical, a própria etnomusicologia. Em suma, nós temos quebrado a cabeça para definir, tentar definir quais verbetes seriam

esses, e eventualmente encontrar gente capaz de redigir uma coisa dessa. Bom, então, desses verbetes sairiam links para sustentar o dicionário inteiro. De cima para baixo, então, você vem com os verbetes individuais, que são de vários tipos também, e que a gente andou explorando. São verbetes bio-bibliográficos. São verbetes de instrumento, são verbetes disso, daquilo e daquilo outro, que são específicos. E tem uma zona de transição, que são os verbetes intermediários. Bom, em suma, o problema que a gente teve que enfrentar é que no início, algumas vezes aflorou aquela idéia de que um dicionário não seria um projeto de pesquisa. Bom, é uma besteira que não tem tamanho. Eles confundem pesquisa bibliográfica com pesquisa documental. Pesquisa documental não é uma pesquisa aleatória ou uma busca de elementos díspares, ao acaso. Pelo contrário, ela tem que ser direcionada através de um corpo de teoria, para você saber o que é que você vai buscar, onde você vai buscar. Não há garantia que você vá encontrar. Então, há mais, talvez, de cem anos, que esses dicionários estão sendo realmente obra de pesquisa. Assim é o Grove, assim é o MGG, assim é aquele dicionário de música hispano hispano-americana, e etc. Então são blocos de algumas dezenas de musicólogos contribuindo com suas pesquisas trazendo a coisa ao consumo das pessoas. Não deixa de ser também uma obra derivativa, quer dizer, se você criticamente ver que um determinado verbete já existente é um bom verbete, fundamentado e etc., porque não utilizar? Então, nesse complexo todo funciona o Nemus – Núcleo de Estudos Musicais [coordenado por Manuel Veiga], como se fosse um centro de documentação, um centro de coordenação dessa história. Alguns problemas apareceram, alguns são revivals, outros são descobertas. Por exemplo, uma das coisas que nós chegamos a concluir é que nesse ensino de Pós-graduação, que a gente pratica, a gente não faz realmente a conexão entre a pesquisa e o ensino de Pós-graduação, quer dizer, não relaciona uma coisa com a outra. Assim, você tem seu projeto de pesquisa, você desenvolve isso, você tem seu seminário que pode ou não ter alguma a ver com isso. Nessa sistemática que a gente está tentando implementar, a própria admissão já seria feita em função de projeto de pesquisa. Esses projetos de pesquisas seriam hierarquicamente estruturados de tal maneira que lá em cima estaria a pesquisa, depois os grandes projetos, os projetos menores, os sub-projetos, os projetinhos, etc. Tudo isso vinculado naturalmente à titulação, à experiência, e ao perfil dos pesquisadores. Isso vai desde lá da pesquisa do docente mais qualificado, até ao da iniciação científica. Consequentemente, a estrutura do Nemus mudou muito. Ao invés de ser aquele piquenique de fim de semana em que a gente aparecia aqui, e que um ou dois trabalhavam e os outros olham e se divertem, conversam e etc, a gente passou a se reunir no laboratório de Etnomusicologia, tentando atrair mestrados, doutorandos e os bolsistas cujos os projetos de pesquisa tivessem algum interesse pro dicionário, respeitando os projetos de pesquisa evidentemente. O risco de uma política dessa é de a gente cortar a inovação. É preciso que isso não seja uma coisa tão radical que nada diferente disso não possa entrar, mas em princípio, eu acho que a coisa está correta. Então, nós estamos com um grupo de pesquisa ainda capenga. Estaria com o velho coordenador por mais três anos, a Sonia com a coordenação da vertente da etnomusicologia, o Pablo com a coordenação da vertente histórica, que Portugal não tem, Luciano com a computação, e uma série de doutorandos, mestrados, e bolsistas de I.C.. Bom, reunir essa turma e botar para trabalhar ainda não está fácil. Já houve uma porção de problemas que a gente conseguiu superar.

Hugo Ribeiro - Ultimamente você tem estado muito preocupado com questões ecológicas. Como você vê esse problema, e como nós acadêmicos podemos contribuir para a melhoria?

Manuel Veiga - Olha, o mínimo que a gente pode fazer é botar a boca no trombone. Você está vendo que as condições atmosféricas estão sendo alteradas, degelos ocorrendo, nível de oceano subindo, queimadas na Amazônia, e Deus sabe o que mais. Um comportamento do homem em relação à natureza totalmente irresponsável, e incompetente, no caso do governo. Então os problemas que se projetam, para muito breve, o pior de todos eles é a questão da água. A água não é suficiente. Então o que vai se fazer para atender às necessidades de uma população crescente? Para o Brasil em particular, a preocupação maior que eu tenho, mas isso pode até ser maluquice, é de que a gente, se não se cuidar, vai perder a Amazônia. Ela vai ser internacionalizada, a pretexto de que a Amazônia é o pulmão do Mundo e que a gente está queimando a floresta Amazônica, e não sei o que mais. Essas ideias não são novas, e estão aí há muito tempo. Eu me lembro quando eu era muito mais novo, essas ideias do Instituto Hudson, de que a Amazônia fosse transformada num grande lago. Nossos coleguinhas americanos estão com mais de vinte bases na periferia do Brasil, já estão presentes na Amazônia através de ONGs, missões, e não sei o que mais. E basta a gente continuar fazendo o que está fazendo para que essa internacionalização acabe ocorrendo. Mas talvez essa internacionalização não fosse o pior, seria talvez o controle de nossa própria água. O governo é um absurdo. Pegue a questão da transposição do São Francisco. Que coisa maravilhosa, vamos levar a água do São Francisco para Fortaleza, vamos levar a água do São Francisco para o Piauí, e o Piauí vai se transformar num pomar da noite pro dia, etc... Não tem uma pessoa que conheça a bacia do São Francisco que não seja contra isso. Se ele for um técnico competente. Mas o governo não quer ouvir isso. Isso é o grande projeto do seu Lula, e do nosso ministro Ciro Gomes. Agora, o projeto está todo errado. Ele é intempestivo, ele é prematuro. Não seria o caso de se cogitar uma transposição, pelo menos nos próximos dez ou mais anos. E ele teria de ser previsto, não do São Francisco para os destinos desejados, mas de lá para cá. Então, devia haver uma pluralidade de projetinhos de vários portes, desde aquele pequenininho de captação de água de chuva, ou de uma cisterna para atender o lavrador diretamente na terra dele, ou um outro de maior porte, para pegar o que já tem lá de água e distribuir, ou de captar água do lençol subterrâneo. Enquanto isso, esse projeto tem todas as características de indústria de seca. A energia necessária para a elevação dessa água, me parece ser pelo menos tudo aquilo que Três Marias produz. E essa pequena vazão do São Francisco que seria desviada me parece que ela só seria viável, de modo contínuo, em determinadas estações do ano. Consequentemente, tudo indica que esse governo está tomando um projeto desse porte, e que pode ser um desastre ecológico que não tem tamanho, sem seriedade nenhuma. Eu espero que essa coisa não vá adiante.

Hugo Ribeiro - Últimas palavras...

Manuel Veiga – [risos] Hugo, eu nunca tive ambições nesse sentido. Não estou esperando nada. Eu já estou começando a medir, está na hora de parar, etc... O que eu acho é que a Universidade talvez ainda precise de mim tanto quanto eu preciso dela. O fato de eu continuar ensinando, de falar com vocês, é o que me mantém moço. Mas haja problema. Muito problema.

Resenha de Livro

LEME, Mônica Neves. *Que Tchan é Esse? Indústria e produção musical no Brasil dos anos 90*. São Paulo: Annablume, 2003.

Luís Fernando Hering Coelho¹



Escrito originalmente como dissertação de Mestrado (Unirio, 2002), trata-se de um estudo sobre música popular brasileira com foco num de seus mais populares e controvertidos produtos de massa dos últimos tempos: o grupo Gera Samba, posteriormente denominado *É o Tchan*, surgido na cidade de Salvador e que se tornou um fenômeno comercial nacional e internacional na segunda metade da década de 90, com 10 milhões de cópias vendidas em cinco anos e 1,3 milhões no mercado internacional só em 1997 (pp.104-105). O trabalho revela toda a sua importância ao abordar com seriedade uma espécie de produção cultural que tende a ser banida, por uma suposta “falta de conteúdo”, do universo acadêmico. Indo na contracorrente de avaliações preconceituosas e, por assim dizer, “mercado-fóbicas”, Mônica Leme logra indicar, com fundamento, alguns importantes nexos históricos e simbólicos da música do *É o Tchan*, inserindo-a simultaneamente numa “vertente maliciosa” da música popular brasileira – cujas origens remontam, pelo menos, ao lundu do século XVIII – e numa lógica contemporânea do mercado fonográfico globalizado, revelando algumas amarras, atualizadas aqui na música do *É o Tchan*, do local e do global. O livro está dividido em três capítulos, além de Introdução e Considerações Finais.

No primeiro capítulo, “Em busca das matrizes culturais” (pp.31-76), a autora delinea uma base teórica partindo das elaborações de Martin Barbero sobre a constituição da cultura de massa nas sociedades modernas como o resultado de processos históricos marcados por relações circulares entre segmentos sócio-culturais hegemônicos, de um lado, e populares, de outro. A cultura de massa é vista, então, não como o produto de uma mera imposição dos interesses de um segmento sobre os de outro, mas como o resultado de processos dialógicos de negociação e mediação sócio-cultural.

¹ Licenciado em Educação Artística/Música (UDESC, 1999). Mestre (2003) e doutorando (turma 2005) em Antropologia Social (PPGAS-UFSC). Membro do núcleo de pesquisa MUSA – Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe, do PPGAS-UFSC.

A noção de “realismo grotesco” – desenvolvida por Bakhtin para marcar a forma pela qual a cultura popular da Idade Média e do Renascimento diferenciava-se de uma cultura oficial de maneira contestatória, valorizando elementos como a excessividade, o *nonsense* e as expressões obscenas – auxilia a autora na compreensão do caráter espontâneo e irreverente que marca a produção do *É o Tchan*. A noção de *hibridização de culturas*, desenvolvida por Canclini, é utilizada para demarcar as especificidades dos processos de modernização dos meios produtivos e da constituição das culturas de massa na América Latina, que se diferencia dos países do chamado Primeiro Mundo, não havendo aqui uma divisão de campos (no sentido de Bourdieu) tão nítida.

Partindo dos desenvolvimentos de Ortiz sobre o processo de modernização e da instituição de uma indústria cultural no Brasil, a autora chega à questão da constituição da indústria fonográfica no país, que se estabelece em 1900 redimensionando a produção e o consumo da música popular urbana e atinge o final do séc. XX integrada ao mercado global de bens culturais, articulando produções locais a um mercado mundializado. Para Leme, a modinha e o lundu, que se consolidam no séc. XIX como os primeiros gêneros de música popular urbana brasileira, constituem-se nas duas principais *matrizes culturais* – termo, cunhado por Barbero, que aponta para horizontes relativamente estáveis de práticas e significados que implicam numa identidade coletiva e modelam a construção de novas expressões culturais – presentes nos formatos musicais da indústria cultural brasileira contemporânea.

A parte final do primeiro capítulo consiste numa caracterização histórica da modinha e do lundu, onde são delimitadas características destes gêneros em termos textuais, musicológicos e sociais, oferecendo ao leitor letras e trechos de transcrições musicais de lundus. Se a modinha é melhor caracterizada como uma canção de caráter lírico e sentimental, o lundu – originalmente um tipo de dança – tem um caráter marcadamente satírico e malicioso, sendo musicalmente marcado por uma rítmica tendencialmente contramétrica que o inclui, assim como o samba-de-roda do Recôncavo, no paradigma do *tresillo*, estudado por Sandroni. Para a autora, esta contrametricidade provoca “uma espécie de ‘conflito’ estésico auditivo, que se apazigua através do corpo” (p.71). A necessidade de restauração deste desequilíbrio seria o que gera o forte caráter de corporalidade (manifestado na dança) que marca a música de grupos como *É o Tchan*, constituindo-se numa das “forças de sustentação de seu sucesso na década de 90” (idem).

O capítulo é fechado com considerações sobre o estúdio WR, de Salvador, que lançou, além do *É o Tchan*, nomes como Luiz Caldas, Olodum, Timbalada e Daniela Mercury. A autora evidencia ali, apoiada em depoimentos do fundador do estúdio, um processo de localização da produção musical de massa (neste caso, a música baiana, num deslocamento do eixo Rio - São Paulo) que chega praticamente pronta para a comercialização pelas gravadoras *majors*. Interessante também é notar, nos trechos transcritos das entrevistas, a associação explícita da música do Gera Samba - *É o Tchan* à tradição dos lundus do recôncavo (p.73), o que aponta para o binômio tradição/modernidade sobre o qual, para a autora, apoiam-se os produtos de sucesso da cultura popular de massa no Brasil.

No segundo capítulo, “Breve inventário da ‘vertente maliciosa’ na história da música popular no Brasil” (pp.77-109), a autora aprofunda a localização histórica da música do *É o Tchan*, situando-a dentro daquilo que ela denomina a “vertente maliciosa” da música popular brasileira. A constituição desta vertente é mapeada desde o século XVII com a

obra de Gregório de Matos Guerra, o “Boca do Inferno”, poeta baiano cujos versos satíricos, repletos de duplos sentidos, valeram-lhe censuras que culminaram com a deportação. No século seguinte, através do mulato brasileiro Domingos Caldas Barbosa, os lundus e modinhas chegam aos salões da aristocracia e à corte portuguesa, abrindo um pouco mais o espaço de diálogo entre cultura popular e de elite, como observa Leme. Apresentando trechos de letras de várias canções das épocas sob estudo, a autora chama a atenção para características importantes de expressões musicais da cultura popular da época, bastante recorrentes nos lundus do séc. XIX, e que alcançam o séc. XX com produções como a do *É o Tchan*: “a rítmica contramétrica, a linguagem de duplo sentido e a temática do mestiço, do ‘negro’ em contato com as ‘yayás’” (p.83).

A fixação do lundu como gênero de música popular no séc. XIX – época em que o país, e especialmente a cidade do Rio de Janeiro, vivia os impactos da transferência para cá da corte portuguesa – é estudada pela autora com base na historiografia pertinente e em letras e partituras que revelam os traços característicos deste gênero, como na obra de Laurindo Rabelo, um dos expoentes da “vertente maliciosa” do séc. XIX. Na segunda metade daquele século, o teatro de revista e o carnaval estabelecem-se como dois dos principais locais de produção e consumo da música popular, centralizando também as discussões e controvérsias em torno de avaliações favoráveis ou não daquele tipo de arte, no seio da “mediação” entre povo e elites. O advento do séc. XX é marcado pela chegada da gravação mecânica ao Brasil e pela gradual consolidação da vertente maliciosa como um “campo de produção ampla” da nascente indústria fonográfica, processo que a autora acompanha enumerando obras e compositores de destaque. O *É o Tchan* surge (inicialmente como Gera Samba) nos subúrbios de Salvador, num contexto em que o pagode já havia conquistado uma fatia importante do mercado de discos, entre as décadas de 80 e 90.

A parte final do capítulo é dedicada à reconstrução da história do grupo, com destaque para fatores como a atuação do estúdio WR na “formatação do produto” (com ações como a inclusão de dançarinas, enfatizando o aspecto cênico e visual), adequando o “produto primário” à indústria fonográfica. Leme enfatiza que o sucesso nacional do *É o Tchan* é explicado pelo “tempero” que inclui desde a música tradicional do Recôncavo até a música carnavalesca e o pop internacional, e também pelo seu apelo dançante – materializado no palco pela atuação das duas dançarinas – que remete a um ethos alegre, espontâneo e irreverente. Na continuidade histórica da “vertente maliciosa”, o *É o Tchan* aparece no contexto da cultura de massa como um sucesso empresarial meteórico que associa um enraizamento na cultura popular a uma agência artística dotada de um agudo senso comercial.

No terceiro capítulo, “Os significados da música do Tchan” (pp.111-147), a autora, alinhando-se à concepção da música como “um modo especial de comunicação” (p.113), faz uma incursão pelo campo da semiologia musical, partindo da ideia de *signo* conforme conceituada por Saussure e depois por Peirce e apoiando-se no senso antropológico de Blacking para enfatizar a importância da relativização da escuta para o estudo adequado da música como fenômeno sócio-cultural.

A parte central do capítulo é constituída pelo estudo de dois sucessos do *É o Tchan*, a partir de elementos das metodologias propostas por Jean Jacques Nattiez e Philip Tagg. De Nattiez, a autora utiliza a concepção tripartida do fenômeno simbólico, dividido nos níveis *poiético* (de produção), *estésico* (de recepção) e *neutro* ou *imane*nte (a “obra”

propriamente dita). A música “Ralando o Tchan (dança do ventre)” é inicialmente estudada em seu nível neutro, que é comparado com o tema de uma peça de samba-de-roda do Recôncavo Baiano dentro do modelo da análise paradigmática proposta por Ruwet. A segmentação e análise das peças permitem à autora apontar para semelhanças gramaticais importantes no nível de expressão das duas peças, as diferenças (como o relativo encurtamento das frases e a diminuição de repetições, por exemplo) na música do *É o Tchan* sendo interpretadas como imposições de formato pela indústria fonográfica, como a restrição da duração das faixas do disco a aproximadamente 3 minutos.

Procedendo a uma *poiésis* e uma *estesis* indutivas (conforme o modelo de Nattiez), a autora levanta hipóteses interpretativas com a delimitação de alguns *agrupamentos* sonoros de significação – caracterizados em função de elementos como textura, instrumentação e harmonia – e remete a música do *É o Tchan* a horizontes simbólicos que vão do samba tradicional à música árabe e às big-bands norte-americanas. A análise do nível *poiético*, feita a partir dos depoimentos do produtor do grupo, destaca, uma vez mais, o enraizamento da música do *É o Tchan* na cultura popular e o processo de produção artística e comercial do “produto primário”. A análise do nível estésico é levada a cabo a partir do depoimento de uma fã do grupo, uma carioca de 16 anos fundadora do fã clube “100% Tchan”, cuja fala enfatiza o aspecto corporal e dançante como critério central para a identificação com a música do grupo. Isto permite a Leme concluir que “A recepção por parte da fã atende à *poiésis* da música, em grande parte: fazer dançar através de ritmos colhidos em matrizes da música tradicional baiana, que são misturados a elementos ‘mundializados’, trazidos do pop internacional (aspectos cênicos).” (p.138).

Dentro do quadro teórico e analítico proposto por Philip Tagg, Leme faz, por fim, um breve estudo da música “*É o Tchan (pout-pourri)*” isolando alguns de seus *musemas* (termo que Tagg usa para definir as unidades mínimas de significação musical), em função dos quais a peça em questão é situada, por meio da comparação interobjetiva, dentro de um universo musical que alcança peças como o “Urubatan” de Pixinguinha e “Baby come Back” de Eddie Grant.

Vale ressaltar, uma vez mais, o valor deste trabalho, que não poupa esforços diante da complexidade de seu objeto, abordando-o em seus múltiplos aspectos. A importância flagrante da *dança na música do É o Tchan* é reconhecida pela autora, que enfatiza a necessidade do aprofundamento dos estudos nesse sentido. Saborosamente evocada por um de seus entrevistados (“O público ou é motivado pelo romântico, que vai pelo coração, ou pelo quadril, né?”. Rangel apud Leme:136), a relação, no ser humano, entre as esferas psicológica, fisiológica e social, é um tema para cuja importância antropológica Marcel Mauss já chamava a atenção e que John Blacking localiza como pedra de toque para a compreensão do fenômeno musical. Esta questão parece permear o livro, às vezes mais aparente, às vezes menos, na inquirição a respeito do sucesso do *É o Tchan*.

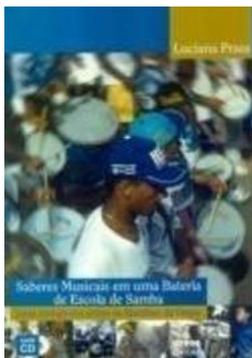
Ao lado de uma pesquisa histórica enriquecedora, a análise de Leme em busca dos “significados da música do Tchan” chama a atenção pela diligência com que se aproxima do complexo problema da semânticidade da música. Neste aspecto, a limitação das análises ao fôlego do que é originalmente um trabalho de Mestrado deixa o leitor de “Que Tchan é Esse?” com “gostinho de quero mais”, o que é certamente uma boa semente para novos desenvolvimentos e aprofundamentos, da autora e de outros pesquisadores, no sentido da compreensão de questões tão interessantes como, por exemplo, aquela que o trabalho de Leme coloca a respeito das relações, na música do *É o Tchan*, entre

contrametricidade (enquanto um modo de organização de um parâmetro musical), *corpo* e *sucesso comercial*.

Resenha de Livro

PRASS, Luciana. *Saberes musicais em uma Bateria de Escola de Samba: uma etnografia dos Bambas da Orgia*. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2003.

Elba Braga Ramalho¹



O livro de Luciana Prass é resultado de sua dissertação de mestrado em Educação Musical, onde realizou pesquisa durante as atividades da Escola de Samba Os Bambas da Orgia, bloco carnavalesco de Porto Alegre. Ele inclui material fotográfico e registros sonoros em CD. A estrutura da obra mostra uma aproximação gradativa com o objeto de pesquisa, num processo de diálogo dinâmico entre a narração dos fatos e as interpretações, ambas sempre apoiadas pela teoria e pelo diário de campo. Sua bibliografia enfoca estudos relacionados a grupos carnavalescos em seus rituais, tanto no âmbito da antropologia, quanto da etnomusicologia. Estende-se ainda a trabalhos de etnomusicólogos que lidaram com pesquisas sobre ensino-aprendizagem.

Luciana revela-nos a importância de sua postura ética na pesquisa etnográfica, a qual levou-a a admitir, de uma vez, a lição de um integrante dos Bambas: “quer aprender, tem que ir pro meio”. Nessa vivência dupla, constrói seus principais argumentos que podem ser sintetizados em suas próprias palavras:

A possibilidade de encontro com um fazer musical diferente daquele no qual eu fui socializada, através da experiência etnográfica entre os Bambas, me permitiu acordar para novas dimensões da realidade. Parece-me uma alternativa para a Educação Musical (e para a Educação em geral), a perspectiva da recuperação da dimensão imaginária, simbólica, da diferença e da alteridade... (op. cit. p. 172).

A autora induz o leitor a percorrer com ela cada etapa do seu trabalho de desvelamento desse ritual complexo que integra festa, ensaio, ensino-aprendizagem, e, principalmente uma grande experiência de sociabilidade. Passou de observadora a integrante, superando as dificuldades de limites do pesquisador. Desse modo, deu-se a aproximação com o objeto de pesquisa nos contextos de ensaio e festa.

¹ Professora Titular da UECE.

Do contato inicial com os integrantes, à medida que as barreiras entre pesquisadora e futuros pesquisados vão sendo demolidas, abre-se espaço para conhecer a história do grupo, a partir da fala dos integrantes, e sua organização estrutural em alas hierárquicas. A dinâmica interna dos ensaios revela o papel fundamental da bateria-show, o grupo permanente que representa a escola fora do ciclo carnavalesco. É dessa bateria que emerge o núcleo de saberes que constituem a identidade sonora do grupo. A ela compete o domínio de repertório amplo que contempla não somente o repertório próprio dos Bambas, mas aquele relacionado a outros estilos musicais que compreendem desde pagode a música axé.

Ao desvendar a constituição geral dos Bambas, a autora apresenta o processo de ensino-aprendizagem que ocorre no seu cotidiano. Os ensaios regulares são espaços para a passagem plena do conteúdo de cada evento carnavalesco. Observa a autora que todo o processo de aprendizagem se inicia pela observação. Aprende-se ouvindo, até que surja o desejo de atuar. Prevaecem a disciplina e a regularidade nos ensaios, como fator fundamental para aceitação no grupo. Importante ressaltar que as crianças iniciam seu aprendizado imitando os adultos que se destacam.

De uma forma indireta, a autora penetra na dimensão interna do processo do fazer musical dos Bambas, para uma reflexão na qual estabelece um duplo diálogo consigo mesma, em torno de sua qualificação formal e da nova vivência como aprendiz de tamborim. Isso lhe leva a refletir sobre o que faz a diferença entre um aprendizado por meio da oralidade e o da escola formal, esta ainda hesitante em promover a integração oral-escrita. Os novos estudos sobre oralidade, que trazem a contribuição de autores como Zumthor, Goody & Watts, Havelock, enfatizam a necessidade de que se reconheça a presença de resíduos de oralidade nas crianças e mesmo nas comunidades adultas de países como o Brasil, resíduos esses que devem ser tratados com critérios que lhes são próprios. Luciana já sinaliza para a valorização dessa conduta, quando reflete sobre alguns aspectos do processo de ensino-aprendizagem, como resultado de sua observação e vivência. Ela assinala a importância da vivência socializadora da comunidade carnavalesca, no local dos ensaios, como fator fundamental para que as crianças, desde cedo, absorvam a cultura musical daquele evento.

Desse modo, põe em destaque o entrecruzamento de áreas – educação musical e etnomusicologia – para sugerir um olhar etnopedagógico em torno da transmissão de saberes que, dentro da informalidade, apresenta seu próprio formalismo. Isso porque, o trabalho de uma escola de samba como os Bambas envolve uma dinâmica que se processa em três estações cíclicas, o carnaval, o pós-carnaval e o pré-carnaval.

A autora traz uma importante contribuição para o aprofundamento de estudos transdisciplinares, no âmbito das culturas musicais de tradição oral de nosso país, que certamente nos fornecerão elementos propícios à construção renovada de nossa própria identidade educacional.

Referências bibliográficas

GOODY, Jack; WATTS, Ian. 1968. “The Consequences of Literacy”. In *Literacy in Traditional Societies*. Cambridge, Cambridge University Press.

HAVELOCK, Eric. 1995. "A equação oralidade - cultura escrita: uma fórmula para a mente moderna.". In OLSON, David; TORRANCE, Nancy, (org.). *Cultura escrita e oralidade*. São Paulo: Ática.

ZUMTHOR, Paul. 1993. *A Letra e a Voz*. São Paulo: Cia. das Letras.

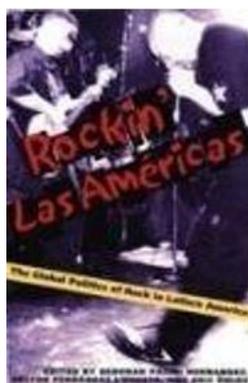
_____. 1997a. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec/EDUC

_____. 1997b. *Tradição e Esquecimento*. São Paulo: Hucitec.

Resenha de Livro

HERNANDEZ, Deborah P., Héctor F. L'Hoeste e Eric Zolov, eds. *Rockin' Las Americas: the global politics of rock in Latin/o America*. University of Pittsburgh Press, 2004

Jeder Silveira Janotti Junior¹



O livro *Rockin' Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin America* é um daqueles “readers”, típicos dos Estudos Culturais, que inclui diferentes abordagens sobre o rock na América Latina. Assim, os diversos artigos tentam dar conta das tensões políticas presentes nas apropriações do rock em cenários musicais tradicionais, da influência do rock na música dos países latino-americanos e, principalmente, das tensões que envolvem a globalização do mercado fonográfico, a apropriação e a produção regional do rock. Como a maioria das coletâneas, *Rockin' Las Americas* apresenta artigos interessantes e atraentes e outros, nem tanto. Aliás alguns deles deixam o leitor a se perguntar: não seria melhor um livro mais enxuto, e só com artigos de qualidade?

Controvérsias a parte, logo de início, na introdução elaborada pelos organizadores, uma afirmação que mostra os diferentes caminhos que os mitos e apropriações do rock no mundo latino-americano podem tomar: “ Em meados dos anos 60 no Brasil, o projeto de rock avant-garde chamado Tropicália, teve de defender-se tanto dos nacionalistas de direita, que temiam seu potencial subversivo, quanto dos críticos de esquerda, que afirmavam, de modo assertivo, que o rock era uma deformação das formas musicais tradicionais”. Ora, sem deixar de lado o peso do tropicalismo como um movimento cultural fundamental para a apropriação do rock na América Latina, a afirmação demonstra um dos pontos fracos do livro, ou seja, a falta de uma definição, ou pelo menos de uma discussão, sobre o que caracterizaria o gênero rock, quais seus limites e até que ponto, por exemplo, um artigo como “Black Pau: uncovering the History of Brazilian Soul” (McCann), deveria estar presente nesta coletânea. Qualquer conhecedor das diversas influências musicais presentes na Tropicália terá dificuldade em localizá-la como

¹ Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da Universidade Federal da Bahia, Coordenador do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva e autor dos livros *Aumenta Que Isso Aí é Rock and Roll: mídia, identidade e gênero musical* (E-Papers, 2003) – *Heavy Metal com Dendê: música e mídia em tempos de globalização* (E-papers, 2004).

avant-garde rock, sem que isso seja considerado, no mínimo, uma redução de seu reconhecimento como um “movimento cultural” mais amplo que um “gênero rocker tropical”.

Se por um lado, o leitor encontra um terreno fértil para a compreensão do surgimento e solidificação da Indústria Cultural em meio às ditaduras e ao conservadorismo cultural presente na América Latina durante o aparecimento das diversas matizes roqueiras que compõe as cenas musicais argentina, brasileira, chilena, colombiana, cubana, guatemalteca, mexicana, porto-riquenha e uruguaia; por outro lado, encontra-se pouca discussão sobre o modo como a sonoridade rock e seus diversos gêneros se configuraram nesses países. Levando-se em consideração diferenças históricas, como no caso cubano (*Between Rock and a Hard Place: Negotiation Rock in Revolutionary Cuba, 1960-1980* – Pacini Hernandez e Garofalo), a maioria dos artigos leva o leitor a uma mesma conclusão: o cenário de apropriação do rock na América Latina envolveu tanto a desconfiança dos nacionalistas de direita, que viam no rock simplesmente uma forma de desvalorização da cultura local, como da esquerda, que via no rock um modo alienado de apropriação dos valores norte-americanos. Aliás, fica a pergunta: será que não seria o caso de se fazer uma comparação entre essas similaridades para se procurar as divergências e diferenças entre a apropriação do rock nos países latinoamericanos? Ou será que devido a sua característica global, a música considerada rock não teria determinados “gaps” a serem preenchidos por condições locais, mas que pouco alterariam sua produção de sentido? Afinal, como já foi demonstrado por autores como Lawrence Grossberg e Simon Frith, o rock seria caracterizado por uma espécie de corte afetivo entre Nós/Eles, ou seja, a diferenciação já estaria presente nas práticas discursivas do rock, independentemente do local de suas manifestações. Os diversos tecidos urbanos entrariam nesse cenário a partir do modo como esse dualismo pode ser operado regionalmente. Nesse sentido, mesmo levando-se em conta o recorte etnomusicológico operado por alguns artigos (Boricua Rock: Puerto Rico By Necessity! – Mateus / La Onda Chicana: Mexico’s Forgotten Rock Culture – Zolov/ The Politics and Anti-Politics of Uruguayan Rock – Trigo/ On How Bloque de Búsqueda Lost Part of It’s Name: The Predicament of Colombian Rock in US Market – L’Hoeste/ Let Me Sing My Brock. Learning to Listen to Brazilian Rock – Ulhôa/ Neoliberalism and Rock in Popular Sectors of Contemporary Argentina – Semna, Vila e Beenedetti), talvez uma descrição mais detalhada das expressões musicais, confrontando a idéia de rock como um gênero musical poderia contribuir para uma compreensão mais acurada das negociações culturais que envolvem tanto os aspectos políticos do rock, bem como sua configuração como expressão musical, incluindo aí seus aspectos afetivos, performativos e estéticos.

Dê um modo geral, e aí está o grande mérito do livro, a abordagem do rock na América Latina trata do modo como as práticas roqueiras operadas na periferia, só para citar um termo caro a todos os artigos de *Rockin’ Las Americas*, foram configuradas como uma espécie de contraposição a tentativa hegemônica de imposição de narrativas que forjassem a idéia de nação como uma grande comunidade imaginária centrada nas práticas nacionalistas e na musicalidade local. Só que, se por um lado os brasileiros Mutantes ou os mexicanos Café Tacuba, valeram-se da tensão entre a sonoridade rock e a adoção de elementos oriundos da música local, seja ela música folclórica ou popular massiva, por outro lado, os porto-riquenhos do Puya e os argentinos do Ataque 77, parecem manter a tonalidade local apenas na utilização da língua espanhola como base de suas letras. Aliás, o interessante artigo “Neoliberalism and Rock in The Popular Sectors of Contemporary Argentina” (Semán, Vila e Benedetti), poderia servir de ponta

de lança para as especificidades cosmopolitas do rock produzido na Argentina, que parece diferenciar-se da maioria das outras manifestações roqueiras na América Latina, não fosse um detalhe não problematizado: a ênfase excessiva nos aspectos ideológicos das letras, deixando a impressão de que não interessa muito ao leitor precisar as bases musicais, os gêneros e as expressões harmônicas/melódicas das canções analisadas.

Um outro ponto lembrado na introdução, e que poderia ampliar a compreensão do desenvolvimento do rock na América Latina, é a especificidade da ideia de música popular nos países periféricos. Vale lembrar que esse não é um ponto irrelevante ou preciosismo do resenhista, já que por trás da nomenclatura música popular massiva e/ou música popular está presente a própria construção da Indústria Cultural, e, conseqüentemente, da indústria fonográfica, em países com alto grau de analfabetismo e dificuldade de acesso aos bens de informação, tal como discos, livros e jornais. Não dá para negar que apesar de um certo tom romântico que tenta associar o consumo roqueiro na América Latina às classes populares, tentando reproduzir a história dos gêneros nos tradicionais centros produtores de rock, grande parte do rock produzido na periferia está ligado ao acesso da classe média aos bens de informação e a especificidade de sua formação cultural, o que levou uma parcela da juventude desses países a aproximar-se das expressões roqueiras com intuito de afirmar-se cosmopolita e tentar romper com o peso excessivo que tanto a direita como a esquerda colocaram na manutenção de musicalidades tradicionais como contraponto ao imperialismo do rock. Não por acaso, e de maneira positiva, a ideia de mundialização desenvolvida por Renato Ortiz como um processo de apropriação e inserção da produção cultural dos países periféricos no mundo contemporâneo é citada em alguns dos artigos presentes no livro. Não há dúvida, como afirmam os organizadores do livro, que “a união das cenas locais de rock tem forjado novos espaços sociais e criado narrativas alternativas de pertencimento”.

Para terminar, é interessante destacar 3 artigos que de maneiras diferentes abordam a latinidade do rock a partir de cortes diferenciados. Primeiramente, Palacios e Estrada, encaram a questão da presença feminina no rock mexicano em “A Contra corriente: a history of rock in Mexico”. Se esse é um tema comum nos estudos anglo-saxões, já nos estudos de rock em países periféricos, seja pelo escasso número de estudos gerais, seja pela preocupação de se pensar as genealogias do rock na periferia, pouquíssimos estudos sobre a música popular massiva na América Latina abordam as contradições que envolvem a presença feminina nas cenas musicais. Claro, se por um lado não se pode deixar de apontar os elementos chauvinistas presentes na afirmação de grande parte dos gêneros roqueiros, por outro lado, como afirmam Hernandez, L’Hoeste e Zolov: “O rock criou novas possibilidades para a energização feminina, bem como permitiu uma crítica do domínio patriarcal”. Já os artigos “The Nortec Edge: border electronic in Tijuana” (Asensio) e “Esperando La Última Hora: Manu Chau and the music of globalization”, parecem apontar para os limites do rock em sentido estrito e a possibilidade de inserção de outros gêneros musicais como forma de circulação de valores e afetos latino-americanos nas cenas mundiais. Independentemente da afirmação desses movimentos como rock, fica claro que o cenário musical contemporâneo possibilita trânsitos, trocas e tensões que não envolvem só a apropriação dos elementos musicais produzidos nos grandes centros, mas também a própria afirmação de sonoridades e intérpretes oriundos da periferia por parte dos eixos da produção fonográfica atual.

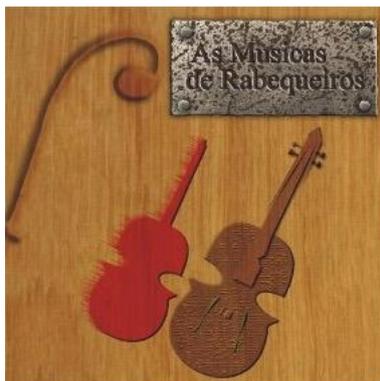
Dentro desse intrincado jogo, que envolve também a produção intelectual sobre o rock e a Indústria Cultural Latina Americana, só nos resta lamentar que ainda tenhamos que iniciar

a discussão sobre o papel exercido sobre o rock na juventude latino-americana contemporânea a partir do olhar crítico e aguçado de professores americanos e/ou latino-americanos radicados nos EUA. Sem maiores romantismos ou sectarismos, parece que nossas escolas ainda olham para o rock como os velhos políticos de esquerda e direita que não viam nas manifestações juvenis ligadas à *pop* music da segunda metade do século XX mais do que baderna e alienação. Assim, guardado os limites e problemas apontados nesta resenha, *Rockin' Las Americas* é uma publicação importante para qualquer um que queira não só entender a formação e a dinâmica do rock na América Latina, bem como a complexidade da produção e recepção dos produtos midiáticos em tempos de globalização.

Resenha de CD

LIMA, Agostinho, produtor. *As Músicas dos Rabequeiros*. 2002.

Flávio de Queiroz



Este trabalho foi trazido a público por empreendimento de Agostinho Lima, professor da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, com financiamento do governo da Paraíba. Trata-se de mais um importante fruto resultante do curso de Etnomusicologia do Programa de Pós-Graduação da Universidade Federal da Bahia, onde Agostinho Lima concluiu mestrado e doutorado, orientado pelo Dr. Manuel Veiga.

Uma parcela da diversidade da música dos rabequeiros pode ser admirada neste precioso registro. Oriundos de diferentes estados brasileiros, os rabequeiros aqui apresentados brindam-nos com diversificadas formas e ritmos, músicas advindas de brincadeiras e contextos culturais vários.

O CD, com libreto rico em fotos, inicia-se com um aboio e um canto de chegada do Cavalo-marinho, de Artur Ermínio (audio01; 0'58''; 910 Kb), "o mais importante rabequeiro de Cavalo-marinho da Paraíba", seguido de toadas do mesmo folgado, de Luís Paixão (PE). As faixas 3 (audio02; 0'34''; 534 Kb) a 8 apresentam exemplos de músicas outrora usadas para dança, quando os rabequeiros eram solicitados para animar bailes de forró na zona rural; assim, temos aqui sambas, chorinhos, baiões etc. compostos pelos mestres Geraldo Idalino (PB), Waldemar da Silva (MA), José Ermínio (PB), Néilson da Rabeça (AL). As faixas 9 a 11 apresentam exemplos de fusões de linguagens/estilos: na faixa 9 (audio03; 0'30''; 473 Kb), ouve-se o toque levemente armorial do paulista Alicio Amaral (violista de orquestra), acompanhado da viola de dez cordas; na seguinte, outra composição "sincrética", unindo a linguagem do violino à da rabeça, acompanhada de berimbau (grupo Carcoarco, de Campinas, SP)! Manuel Pitunga e Luismarcio Machado (RN), ambos já falecidos, unem-se na faixa 11. O Cego Oliveira (CE), emblemático cantor de romances, representa neste CD a vertente dos rabequeiros cantadores, apresentando uma toada de romaria e devoção (audio04; 0'22''; 352 Kb). Siba (PE) canta os seus versos na próxima faixa acompanhado por duas rabeças e percussão. Renata Rosa,

“paulista auto-adotada no Nordeste”, dançadeira, cantora, compositora e rabequeira, dá a sua contribuição na faixa 14. Maciel Salustiano, oriundo de uma grande linhagem de músicos pernambucanos, explora a rabeça em suas diversas possibilidades, empregando-a em ambientes sônicos que vão desde o eletroacústico ao frevo de bloco (faixa 15). Antônio Nóbrega, um dos maiores divulgadores da rabeça atualmente, canta o seu “coco da bicharada” (audio05; 0’38’’; 603 nKb) na faixa seguinte. A Canoa, uma das danças do Fandango, comum no litoral sudeste do Brasil, é aqui mostrada na faixa 18; foi gravada numa comunidade de pescadores por Kilza Setti, em Ubatuba, SP, em 1978. Assim como no princípio, este CD finaliza com músicas de Cavalo-marinho, e a despedida é do Mestre Gasosa (PB).

Não há dúvida que este CD é um importante registro discográfico da tradição rabequeira; registra também a mudança dessa tradição, já que outras linguagens musicais vêm sendo absorvidas por seus compositores; e mudam também os contextos em que a rabeça vem aparecendo.

Duas sugestões: 1) em havendo nova prensagem, gostaria de ver um pequeno livro sobre o assunto acompanhado deste CD (e não como o formato atual, um CD acompanhado de um libreto); 2) que o próximo lançamento enfoque os rabequeiros de Sergipe, Minas, Bahia, Espírito Santo, Paraná, Goiás.