

Música e Cultura

VOLUME 3
2008

MÚSICA E CULTURA

Revista da Associação Brasileira de Etnomusicologia
Vol. 3
2008

Editado por:

Deise Lucy Oliveira Montardo
Reginaldo Gil Braga

SUMÁRIO

Carta dos editores	4
--------------------------	---

Entrevistas:

Entrevista com Rafael José de Menezes Bastos

Deise Lucy Oliveira Montardo, Acácio Piedade	5
--	---

Artigos:

Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica.

Vincenzo Cambria	16
------------------------	----

Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil.

Luiz Costa-Lima Neto	32
----------------------------	----

Rap Nacional e as Práticas Discursivas Identitárias.

Rosana Martins	66
----------------------	----

Resenhas:

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). Música em Debate: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008. 255 p.

Luiz Fernando Nascimento de Lima	71
--	----

Resenha de DVD:

Seitai-Ho - do corpo à imagem.

Francirosy Campos Barbosa Ferreira	77
--	----

Carta dos Editores

Deise Lucy Oliveira Montardo¹
Reginaldo Gil Braga²

Prezados leitores,

Queremos, antes de mais nada, agradecer aos fundadores e editores dos primeiros números da Revista *Música & Cultura*, pela disponibilização do periódico para a Associação Brasileira de Etnomusicologia (ABET). Em especial ao Hugo Ribeiro que, continua, gentil e prontamente, confeccionando a página da revista. Este é um veículo importante para esta área do conhecimento que tanto vem crescendo, no país, nos últimos anos. Aproveitamos a oportunidade para convidarmos todos a participarem do IV ENABET, Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia que será realizado na Universidade Federal de Alagoas, UFAL, entre os dias 11 e 14 de novembro.

Este editorial presta uma homenagem póstuma a amiga e colega Maria Ignez Cruz Mello, luminosa pesquisadora, compositora, intérprete e, mais importante que tudo, ser humano. Destacamos aqui a inestimável contribuição que legou a etnomusicologia com sua pesquisa sobre a música Wauja, no mestrado e no doutorado. Sua tese “Iamurikuma: Música mito e ritual entre os Wauja do alto Xingu” defendida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFSC) foi premiada nacionalmente pela CAPES e pela ANPOCS. A Mig, como era carinhosamente chamada pelos amigos, lecionava no curso de Música e na Pós-Graduação em Música da UDESC e ocupava a tesouraria da atual diretoria da ABET. Ela nos deixou uma lição: trabalhar e viver com dedicação, amor e alegria. Saudades!



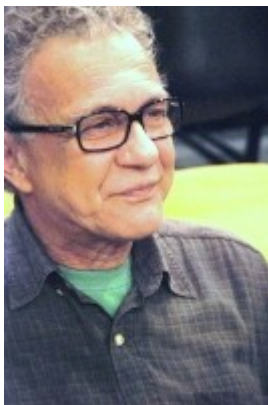
Maria Ignez Cruz Mello

¹ Professora do Departamento de Antropologia da UFAM.

² Professor do Departamento de Música da UFRGS.

Entrevista com Rafael José de Menezes Bastos¹

Deise Lucy Oliveira Montardo
Acácio Piedade



Deise Lucy – Rafael, você é um misto de antropólogo, de musicólogo, de músico... O que você se considera, como você se vê?

Rafael – Muito obrigado pela lembrança de fazer essa entrevista. Bem, eu já fui músico e não sou hoje em dia, porque acho que músico é aquele que toca e hoje em dia eu tenho tocado muito pouco, acho que a antropologia invadiu a minha praia, tão por completo que eu tenho tido pouco tempo para tocar. Eu estou com um projeto de voltar a tocar. Quem sabe eu volto a ser músico? Mas por enquanto sou antropólogo, é como eu me reconheço, embora, é claro, eu seja um aficionado, um amante da música, entende, e com esse projeto de voltar a tocar, quem sabe, não é? Tenho um dueto com a minha filha Marina, chamado “Pano pra Manga”, e, quem sabe, eu vou, através dele, voltar a tocar?

Deise Lucy – Rafael, a gente quer ouvir um pouco de ti como foi a tua formação musical na Bahia e a tua vida por lá, como foi que você descobriu a antropologia e como é que foi essa passagem.

Rafael - Na Bahia eu aprendi a tocar violão de música popular com meu irmão mais velho – aliás, recentemente falecido -, Fernando, meu guru, com quem aprendi muitas

¹ Realizada em sua casa, no Córrego Grande, na Ilha de Santa Catarina, na manhã do dia 15/ 04/ 2008. As perguntas foram previamente formuladas pelos entrevistadores que se basearam em mais de uma década de intenso convívio de pesquisa e amizade com o entrevistado, no Núcleo de Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe, o MUSA/UFSC. Agradecemos a Alexandre Guedes Mourão pela transcrição da entrevista.

coisas além do violão. Eu tocava violão popular, inclusive em locais pouco reputados. Perdão pelo trocadilho, “pouco reputados”, tocava nestes lugares completamente reputados. Então, em determinado momento, eu achei que era interessante estudar música. Eu ainda era estudante do segundo grau e entrei como aluno do curso não-universitário, nos Seminários Livres de Música da Universidade Federal da Bahia. Bom, antes de fazer isso vale a pena dizer que a minha vida musical era muito rica na Bahia, que é um lugar onde a gente praticamente respira música. Mas era a convivência com a música, que, de um lado, era a popular que, naquele momento, começava a ser impactada pela Bossa Nova e; de outro lado, havia uma convivência constante com as músicas dos cultos afro-brasileiros da cidade. Então, entrei nos Seminários e, me recordo bem que, da banca de seleção fazia parte o Professor Koellreutter. Eu não sabia ler uma nota de música e ele me pediu para tocar uma música e eu fui e toquei. Ele me olhou assim e disse “que musicalidade!” e eu pensei “puxa! Tô bem na foto! O Koellreutter disse isso!”. Então eu entrei nos Seminários de Música e estudei - o Koellreuter estava indo nesse momento para a Índia. Eu não fui aluno dele, eu fui aluno, sim, do Widmer, com quem estudei composição, estruturação musical, e coisas parecidas, harmonia, etc. Estudei com o Smetak, participava, ainda como iniciante, daquele célebre laboratório dele, de construção de instrumentos, e de reflexão sobre música, coisas muito interessantes. Estudei violão com Yulo Brandão. Então, em 1965... Quer dizer, eu entrei nos Seminário como aluno, portanto, do curso – eu não sei como é que eles chamavam, mas era o curso não-universitário, um curso de extensão, ou chamavam de curso técnico e tudo o mais. E eu só sei que estudava muito o violão e passei a ser um estudante muito dedicado do violão e da música em geral, também muito interessado pela composição, fazia arranjos e composições e coisas desse tipo. Em 1965 eu me transferei para a Universidade de Brasília. O Yulo Brandão tinha ido pra lá, para Brasília, e depois ele me convidou e eu fui, onde então estudei com um grupo muito interessante de músicos, além do Yulo Brandão, com o Cláudio Santoro, o Damiano Cozzella, o Rogério Duprat, o Régis Duprat, o Joaquim Thomaz Jaime, um grupo muito legal de músicos. Isso foi em 1965, pouco depois, portanto, do Golpe de 64. E, em 65, houve uma grande crise na Universidade de Brasília, com a demissão de muita gente, coisa muito traumática, e o pessoal da música foi embora. Então, nós, os estudantes, fizemos uma greve de longa duração, porque os nossos professores tinham ido embora, e foram substituídos por outros de baixo nível, catados no meio da rua, não somente na música, mas em várias outras áreas acadêmicas. Isso ficou famoso na Universidade Brasileira como um todo e, como esse momento da Universidade de Brasília foi destruído, chegou depois aquele célebre Capitão de Mar-e-Guerra, o Azevedo, que tinha na mão instrumentalizar o poder discricionário do golpe militar na Universidade de Brasília. De tal maneira que... Bom, eu voltei à Universidade depois que ela foi reaberta, depois de toda essa greve, e consegui concluir o meu curso, de violão, em 1968, em pleno AI-5, decretado em dezembro desse ano, que, como sabemos, foi um momento muito traumático da vida universitária brasileira. A minha convivência com a antropologia começa desde 1965, porque quando eu fui para Brasília eu tinha um contato grande com um grupo chamado “os baianos” lá, do qual fazia parte Olympio e Ordep Serra, dentre outros. Um grupo grande de baianos, enfim, que tinha um contato forte, aliás, com professores como Agostinho da Silva e seu filho, Pedro Agostinho da Silva, Eudoro de Souza... Além de estudar música, a Universidade de Brasília era uma aventura realmente interessante porque havia um grande diálogo entre as várias áreas disciplinares. Então, tive contato, através de Pedro Agostinho e Olympio Serra, com a antropologia, e através deles eu pude conhecer o Eduardo Galvão que, nesse momento, em 1965, era professor na Universidade de Brasília. Data dessa época o meu contato com a antropologia. Depois

que eu me formei, em 1968, eu trabalhei com Pedro Agostinho da Silva numa entidade chamada Centro Brasileiro de Estudos Indígenas, e foi aí que eu tive a minha primeira experiência de campo, quando eu fui com o Pedro, que naquele momento fazia o seu trabalho de campo para concluir o mestrado. Eu fui, portanto, pela primeira vez, em 1969, ao Alto Xingu, como uma espécie de mascote do Pedro, um companheiro dele. E foi aí que eu comecei a minha pesquisa sobre a música kamayurá, em 69. Nesse momento eu era músico, com um pouco de disposição para a antropologia, pelo que eu nutria grande interesse, porque eu sempre fui um músico um pouco diferente dos músicos que eu conheço – a maioria deles são músicos propriamente -, eu sempre fui um músico com uma espécie de mania de refletir sobre a própria música. Olhe, muitos músicos são assim, desde a música mais erudita até a mais popular, músicos que refletem sobre a sua própria música, e eu era, e sempre fui, um músico desse tipo. Eu me recordo então que, em 1973, eu fui fazer a seleção para o mestrado em antropologia. Na época nós tínhamos o mestrado lá na UnB com o grupo do professor Cardoso de Oliveira, Roque Laraia, Julio Cezar [Melatti] e foi ali, então, que eu fiz o meu mestrado e, a partir daí, me tornei antropólogo. E continuava a ser músico, um pouco anfíbio – um pouco não, completamente anfíbio. A minha anfíbidade vai até mais ou menos metade dos anos noventa, e a partir de 1996, 97, a antropologia invade a minha praia por completo, muitos alunos. E, vocês sabem, música é como qualquer outra coisa: você precisa fazer, senão você passa a ser um aficionado.

Deise Lucy – Você sempre trabalhou com temas marginais: na antropologia, a música; na música, a música indígena e popular, que até um certo tempo não era um tema central de pesquisa. Até mesmo aqui, na Ilha, a Farra do Boi... Como você considera hoje a resposta da academia a esses temas que já foram marginais na reflexão acadêmica?

Rafael – Eu acho que esses temas, dos três que você falou: - música indígena, música popular e Farra do Boi -, os dois primeiros são, hoje em dia, temas consagrados. E não somente consagrados, mas áreas temáticas onde muitos trabalhos com perspectiva de grande influência têm sido produzidos, no Brasil e fora dele. Bom, a Farra do Boi é um tema completamente apagado, e é curioso porque, na realidade, o tema apagou-se porque ele se transformou de uma festa popular – que era e continua sendo – em crime hoje em dia. E eu tenho dito para alguns alunos potenciais com interesse em estudar a produção de um crime, que venham estudar a transição dos anos oitenta para os anos dois mil em Santa Catarina, na questão da Farra do Boi. Como é que uma festa popular se torna um crime; como por exemplo, nós temos a idéia de como é que o jogo do bicho se tornou um crime, ou, como dizem, uma contravenção. Eu, por outro lado, não tenho tido muitos estudantes interessados nisso, o último que tive foi o Eugênio Pascele Lacerda que, aliás, fez uma bela dissertação de mestrado sobre isso e uma tese de doutorado que contém uma boa porção, interessante, sobre a Farra do Boi. Mas hoje em dia eu tenho tido pouca gente interessada nisso, e eu creio que isso aconteça porque se transformou em crime, e a coisa ficou um pouco fora do horizonte de pesquisa.



Deise Lucy – Rafael, você nos falou sobre a Bahia, Brasília. E a Ilha, como é que foi a tua vinda para Ilha? E a Pós-Graduação aqui na UFSC, você demorou algum tempo para ter alunos interessados em música ou logo isso aconteceu? Como é que foi a constituição do MUSA (Núcleo de Estudos sobre Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe) ... Fala um pouco sobre isso.

Rafael – Essa é uma pergunta longa... Vamos começar pela transferência para Florianópolis, para Floripa. Hoje, quando eu olho para mim, eu me pergunto: “eu sou o quê? Baiano, brasiliense, ou catarinense?” Bom, eu me considero um pouco disso tudo, mas cada vez mais catarinense, porque eu não tenho a menor dúvida de que é o melhor lugar para se viver no país, hoje em dia, é Santa Catarina, e Florianópolis especialmente. A minha vida profissional se fez aqui, praticamente, porque quando eu estava em Brasília eu trabalhava como professor no Ensino Médio, dei aulas em universidades noturnas abomináveis, também muito pouco reputadas (sempre tive uma forte relação com a baixa re-putação). E, na realidade, a minha transferência para Florianópolis manifestou-se com um trabalho estável numa cidade na periferia do Brasil. Mas, de qualquer forma, um lugar muito agradável que, pouco a pouco, se tornou muito interessante do ponto de vista acadêmico. A Universidade de Santa Catarina, na área da antropologia, já tinha uma tradição antiga de estudos através do trabalho de Silvio Coelho dos Santos, e de outros. Então foi uma passagem muito interessante, e, você sabe, daqui não saio, daqui ninguém me tira (risos), então, eu acho que este é o melhor lugar do planeta. Mas, o grande problema é, como você cria, dentro de uma área como a antropologia, um nicho de estudos. Eu não quero me colocar como pioneiro, o que quero dizer é que isso data dos anos oitenta, quando estudos sobre a música, dentro da antropologia, no Brasil, eram ainda muito raros. E, muito mais raros, eram estudos sobre a Amazônia feitos numa universidade periférica, como Santa Catarina, por exemplo. Convencer que um amazonista podia estudar a Amazônia daqui, isso foi um longo processo, e eu creio que, mais uma vez, nós devemos prestar homenagem ao Silvio Coelho dos Santos. Porque ele tem se mostrado, durante toda a sua carreira, como uma pessoa cosmopolita do ponto de vista da antropologia que faz e fazia e continuará fazendo. Meu primeiro aluno interessado em música foi a Maria Cristina Neves Córdova, que fez uma bela dissertação de mestrado sobre o Terno de

Reis. Isso lá nos anos oitenta. Mas, na realidade, o grupo mais forte, mais interessante, de pessoas interessadas em música, começa a se manifestar no final dos oitenta e começo dos noventa. E o MUSA data exatamente dessa transição dos oitenta para os noventa. Eu coordenei aqui, em 1990, um colóquio do ICTM – International Council for Traditional Music – que foi, de certa maneira, a gênese do MUSA, que se transformou, portanto, a partir de pouca gente interessada na antropologia da música, e que, pouco a pouco, foi crescendo. Porque eu acredito que, para que se crie uma tradição de trabalho, tal processo leva de vinte a vinte e cinco anos, e quando olho para toda essa trajetória - já que eu tenho, hoje em dia, colegas que já foram alunos meus, como vocês dois, aqui na minha frente, antropólogos que trabalham nessa área de estudos e que são professores com excelente reputação, também como profissionais e como colegas. Mas isso foi uma longa jornada e, agora, quando eu vejo, o que tem de gente... Porque havia uma demanda reprimida sobre isso. Percebe? Uma demanda muito reprimida. Este é um país onde a música é muito importante, e os estudos feitos sobre música nessa área de etnomusicologia também não eram muito numerosos, nessa época, oitenta pra cá, à qual me refiro. Então, houve um crescimento paralelo nos estudos feitos sobre a música no Brasil, seja dentro da área da etnomusicologia, da antropologia, e da música. Isso se transformou. Hoje, no MUSA, tem muita gente. Eu tenho, na pós-graduação, dez orientandos, não sei quantos na graduação. Eu digo que estou ficando muito popular, o que é um perigo, um grande perigo. Porque, quando se chega nesse estado, o de popularidade, você corre o risco de entrar num momento de diluição de você mesmo.

Deise Lucy – Nós queríamos que você falasse um pouco sobre como avalia a importância do trabalho com transcrição, trabalhar com a partitura mesmo, com o código musical para análise, tanto na antropologia como na etnomusicologia.

Rafael – Bom, vocês sabem que eu sempre tive essa ênfase, nos estudos antropológicos sobre a música, na transcrição. Por uma questão muito simples, porque para você estudar qualquer fenômeno, você tem que transcrevê-lo. Agora, a questão de saber se a transcrição é adequada ou não, é uma questão filosófica, epistemológica e teórica que atravessa os campos que trabalham com esse tipo de exercício, o da transcrição. Será que um eletro-encefalograma é adequado? É evidente que um EEG não transcreve o cérebro, mas transcreve determinadas manifestações cerebrais e, da mesma maneira, um eletrocardiograma, um mapa celeste... Um mapa celeste não é o céu, assim como uma carta geográfica não é o território, e assim por diante. Então eu sempre percebi a transcrição musical como uma via privilegiada de compreensão da música, claro que, percebendo que a transcrição não é a música. Acho absolutamente fundamental que se estude a música a partir da transcrição. Entendo a transcrição como, já, uma análise do fenômeno musical, tanto quanto a transcrição em fita (pois a gravação fonográfica é também uma transcrição). Quando você grava uma música, aquilo não é a música, nós sabemos muito bem, o que está na fita. Antigamente se faziam gravações em fita. Hoje em dia se faz em disquetes e outras coisas mais. Então a gente não pode partir do princípio de que uma gravação, qualquer que seja, seja aquilo mesmo que está sendo gravado, seria uma atitude fetichista.

Deise Lucy – Rafael, a gente sabe que tu tens vários temas de pesquisa, toda essa trajetória com música kamayurá e música popular, e agora uma música popular também

histórica. O que você está planejando agora, o que você está pesquisando agora e como é que você trabalha essa alternância de temas?

Rafael – É muito interessante essa pergunta por que ela vem bem a calhar com o meu tipo de exercício de trabalho, pois quando eu me canso do Brasil, eu vou estudar os índios, e quando eu me canso dos índios eu vou ao Brasil, porque estou convencido que um e outro, claro, apesar de estarem relacionados, são duas coisas diferentes. O Brasil é um Estado Nação moderno como qualquer outro, dependendo de como as coisas no mundo da história se desenvolvam, ele terá uma durabilidade maior ou menor. Eu creio que o Brasil tem uma perspectiva muito forte, sobretudo se seguir uma via política de pensar-se como uma Nação Estado pluriétnica, o que, aliás, é uma das bandeiras mais fortes dos indigenistas e dos próprios indígenas. Então, essa alternância, para mim, é muito salutar, porque quando digo “me canso”, é porque realmente preciso um pouco de volúpia com os objetos de estudo, e eu gosto muito da alternância, inclusive para mostrar para mim mesmo e, eventualmente, para os meus leitores que, as diferenças que existem entre o Brasil e os índios, vamos chamar assim, são diferenças importantes, exatamente porque elas apontam muitas similaridades também, no processo da própria criação musical, da execução, e, portanto, do seu próprio estudo. Eu estudo a música popular como se fosse música indígena, e de certa maneira eu estudo a música indígena como se fosse música popular, porque na realidade estou tratando com um objeto que tem grande extensão no planeta que é o objeto música. Então é isso: eu tenho pesquisado bastante essas duas áreas, e tenho interesse em ver como é que a pesquisa sobre esses dois temas pode empurrar, transformar o conhecimento sobre o homem, ou seja, o conhecimento da antropologia em geral. Eu acho que a pesquisa sobre qualquer objeto dentro da antropologia deve ser feita com a intenção de deslocar o conhecimento, não de reproduzi-lo, e é isso o que eu tenho perseguido durante toda a minha vida de pesquisador, mostrar como o conhecimento sobre a música empurra o conhecimento sobre outras coisas.

Deise Lucy – E a música hoje? Qual seu gosto pessoal e, como pesquisador, como você vê os artistas e os gêneros musicais?

Rafael – Bom, tem acontecido comigo, como eu disse a vocês, com essa invasão da minha praia pela antropologia, eu deixei de ser músico e passei a ser muito mais um aficionado da música. Como aficionado da música, eu tenho um interesse muito amplo e diversificado. Eu gosto de muitos gêneros da música popular, brasileira e não brasileira, e também de muitos gêneros ou estilos ou correntes da música erudita ocidental. No campo da música popular, no Brasil, gosto muito da música chamada instrumental, da chamada MPB. Gosto muito do conjunto, do universo, musical chamado de forró, é natural que também do samba, do samba canção, e inclusive da música brega amazônica, que é alguma coisa absolutamente fantástica, mas também da música brega – a brega mesmo – aquela que foi pela primeira vez tematizada pelo Samuel Araújo. Eu tenho muito interesse também pelo jazz, gosto muito da música portuguesa, o fado, por exemplo. Gosto muito das músicas em geral, por exemplo, gosto muito de flamenco. E na música erudita tenho uma especial predileção pela música dodecafônica – quando era compositor, inclusive, ou músico, quando era, escrevi várias peças musicais que, aliás, nunca foram tocadas. Sempre tive um interesse no dodecafonismo na linhagem que vai

do Arnold Schoenberg até Anton Webern. Eu também gostava muito do Alban Berg. Gosto muito do barroco, da música clássica, da chamada música antiga, do impressionismo... Enfim, gosto de muitos tipos de música. Como objeto de pesquisa, como vocês sabem, eu trabalho naqueles dois focos principais: a música popular e a música indígena, e é basicamente isso. Agora estou tentando concluir um texto que comecei a escrever há alguns anos atrás sobre Adoniran Barbosa, no campo do Brasil. Do outro lado, estou escrevendo a parte final daquele livro tão prometido, aliás, e que estou dedicando a várias pessoas, entre as quais o Wahu, que foi o meu principal professor kamayurá, ao meu irmão Fernando Bastos, meu guru, e à minha colega e amiga Maria Ignez Cruz Mello. Esse texto, eu imagino que deve sair daqui a algum tempinho.



Deise Lucy – Nós sabemos que você sempre trabalhou bastante nas associações profissionais. Por exemplo, na Associação Brasileira de Antropologia (ABA), organizando grupos de trabalho sobre música, na ANPOCS, Associação Nacional de Pós Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais, e, agora, na ABET – a Associação Brasileira de Etnomusicologia -, que é nova e da qual você é vice-presidente. Quais são as tuas perspectivas sobre essas associações, principalmente a ABET? Qual a importância delas?

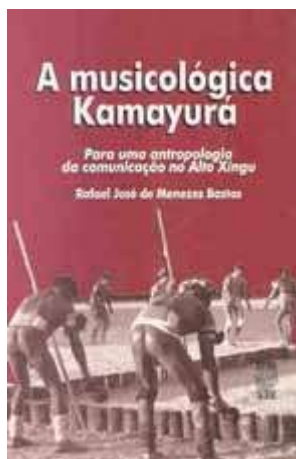
Rafael – Acho muito grande a importância dessas associações e, exatamente por isso, tenho me dedicado tanto a elas. Na ABA – Associação Brasileira de Antropologia – várias vezes, fiz parte do conselho científico, além de ter organizado, com vários colegas, vários grupos e simpósios, gts, etc. Ultimamente eu tenho evitado fazer isso, porque acho que tenho colegas mais jovens que devem ...eu já convidei muita gente para festa em minha casa. Agora estou esperando que meus colegas mais jovens façam isto, ou seja, organizar simpósios, organizar gts, no cenário da ABA, da ANPOCS. E tenho agora uma especial predileção pelo meu trabalho junto a ABET: ela é recente, mas é impressionante como cresceu! Não sei dizer ao certo se este é o quarto ano de sua existência, vamos ter agora o quarto encontro em Maceió. O número de pessoas

interessadas em estudar a música dentro da perspectiva etnomusicológica, no Brasil, ou estrangeiros querendo estudar a música no Brasil é impressionante! Eu acho que o crescimento da etnomusicologia no Brasil, nesses últimos dez anos, aponta para uma direção muito interessante. Aquilo que aconteceu com a própria antropologia. Nós temos uma antropologia, hoje em dia, no caso do Brasil, comparável às maiores do mundo em termos da quantidade e da qualidade de trabalhos. Acho que, brevemente, teremos isso no campo da etnomusicologia. Claro que vocês conhecem o que é feito em outros lugares do mundo – França, Portugal, Espanha, Inglaterra, EUA -, na área da etnomusicologia. O que nós estamos fazendo no Brasil tem o mesmo interesse do que o que tem sido feito lá fora e de forma alguma é menos interessante. Acho, portanto, que estamos, sim, fazendo um excelente trabalho na etnomusicologia. É verdade que ela deve crescer mais ainda, e nesse sentido a ABET tem desempenhado um papel muito importante, ao organizar eventos e encontros, como esse que vai ser feito agora, em novembro, em Maceió.

Acácio – Como você vê a importância de se estudar a música indígena amazônica ou indígena em geral hoje, e, aproveitando essa questão, você poderia falar um pouco sobre seu livro que está em vias de ser finalizado para publicação, e que é a sua tese de doutorado sobre a música kamayurá, e também a sua própria experiência com os kamayurá que está completando quarenta anos em 2009. Como você vê as transformações que ocorreram tanto na música quanto na sociedade ao longo desses anos?

Rafael – Essa é uma pergunta que me dá a oportunidade de refletir um pouco sobre coisas teóricas e metodológicas que considero muito importantes. Muito obrigado pela pergunta. Vocês sabem que uma das fronteiras do conhecimento antropológico do planeta está exatamente na Amazônia, nas Terras Baixas da América do Sul. Imagine que você queira estudar lingüística, por exemplo. Estudar línguas indígenas onde o fenômeno da linguagem falada tem características absolutamente irrepetíveis em qualquer outro lugar. A variedade das línguas amazônicas, conforme estudado pelo Prof. Aryon Dall’Igna Rodrigues, é algo de estupendo! Um pequeno grupo de troncos e famílias lingüísticas e, ao mesmo tempo, um número fantástico de línguas. Então, no campo da língua você pode ver como é importante estudar a Amazônia. E no campo político, imagine, o que é o Estado? Nós sempre pensamos sobre essa questão nos estudos clássicos sobre o estado africano, por exemplo, sobre o estado na Índia, sobre o estado no Oriente Médio. Dentro da história, sobretudo, as considerações sobre o estado na Mesopotâmia. Agora, sabemos que nessa região do planeta - nas Américas – temos estados, ou configurações estatais, que têm uma caracterização completamente diferente. Então, estudar qualquer coisa, praticamente, na Amazônia significa estar em contato com a ponta da perspectiva teórica, da inovação do conhecimento. No caso da música, que é o nosso campo, ora, como pensar a música hoje? Não se trata daquela velha questão que sempre me pareceu um absurdo hermenêutico, a de que os índios não têm a palavra para música, como não têm a palavra para quasar, não têm a palavra para isto ou para aquilo, mas que, sem dúvida alguma, têm alguma coisa que nós podemos, adequadamente, chamar de música. Só que isto, que nós podemos, adequadamente, chamar de música, na Amazônia, tem paralelismo, encontra similaridade, com tudo aquilo que se passa na África, na Melanésia, na Europa, etc e tal. Apresenta, entretanto, coisas bem específicas. Eu publiquei um texto, recentemente, no qual mostro algumas

destas especificidades, que eu busquei estudando a literatura produzida pelos meus colegas. Como, por exemplo, o papel da música na cadeia intersemiótica do ritual, além da questão da sequencialidade, do processo composicional e do variacional, e coisas desse tipo. Acho que nós, aqui e agora, estamos tendo a oportunidade de descobrir coisas novas do que seja a música, e que têm, portanto, interesse para aquilo de que já falei anteriormente, de deslocar o conhecimento sobre o humano e, inclusive também, sobre o não humano – porque sabemos muito bem que, não somente aqui nesta parte do planeta, sons não humanos fazem parte da música. Lembro-me que, no campo da música erudita ocidental, os trabalhos de Messiaen, onde você tem a integração de cantos de pássaros. E, no caso da música amazônica você tem coisas similares. Vocês se recordam do trabalho do Domingos, sobre os kulina, que mostra como o pulso da música está dado não por sonoridades ou por um cálculo humano, antropocêntrico, mas que estaria no cantar dos grilos. Então, eu acho que quem quiser ficar famoso, sendo estudioso da música, venha estudar a Amazônia, e é o que eu tenho dito para os meus alunos e para os meus colegas de outras regiões. Bom, quanto ao meu livro, ele é a minha tese de doutorado defendida em 1990, na Universidade de São Paulo. Levei algum tempo para concluí-lo, porque havia em mim certo medo – pensava que, ao concluir esse texto, o livro, estaria terminando a minha própria vida. Estou revelando uma coisa engraçada... Ele é a descrição de um ritual de longa duração, xinguano, dos índios kamayurá, chamado Yawari, que significa jaguatirica e espinho de tucum, e que inclui uma transcrição integral do ritual, feito de música vocal masculina. Esse livro, portanto, abre algumas possibilidades de refletir sobre a própria idéia de ritual na Amazônia, e nesse sentido eu trabalho muito com o conceito da Ellen Basso, ritual musical. Quer dizer, os ritos na Amazônia são basicamente ritos musicais, e trabalho com algumas idéias, de algumas características da música amazônica que me eram insuspeitadas e que só recentemente eu tenho percebido. Esses rituais são rituais de longa duração. O ritual que eu descrevo aconteceu em 1981, mas ele remonta há muitos anos antes de 1981, com a morte de uma pessoa. Relendo recentemente a tese de doutorado de Maria Ignez Cruz Mello, vi que ela descreve rituais que têm a ver com a construção de pilões feita há dez, quinze anos antes da época de sua descrição. Esses pilões iriam ser queimados exatamente durante os rituais que a Mig estudou. Numa região famosa por não ter muito interesse pela profundidade cronológica – na Amazônia nós temos essa célebre amnésia cronológica: o tempo, depois de algum tempo, é cancelado. É o caso nos sistemas de parentesco, isto fica muito claro, nos sistemas terminológicos. Pois bem, como é curioso, numa região famosa por descurar o tempo, ter a sua música, vista no mundo indo-europeu como uma arte que cancela o tempo, exatamente como aquela que trabalha a longa duração? Esta é uma questão muito interessante. É como se a música fosse uma espécie de caixa onde se guarda a história. Quer dizer, as sociedades frias, no caso, amazônicas - concordo integralmente com Lévi-Strauss, são realmente sociedades frias, ou seja, sociedades para as quais a história não é que não exista, mas não é um valor -, trabalham muito mais no eixo do mito. Mas na sua música nós vamos encontrar alguma coisa curiosa. A música (tonal) não é famosa no mundo ocidental por trabalhar a historicidade, mas o mito. O próprio Lévi-Strauss, aliás – como também Spengler e Adorno - vai mostrar que a música no Ocidente trabalha com o mito. No mundo ameríndio vai trabalhar com a história, que curioso isto, não? Isto é um improviso, eu nunca tinha pensado assim. Tenho, então, trabalhado na finalização daquilo que será um livro baseado em minha tese de doutorado. Qual é a última parte da pergunta?



Acácio – Sobre a observação que você tem tido dos Kamayurá, a longo prazo, quarenta anos que você tem estado com eles. Principalmente na questão da música, bem como em outros aspectos.

Rafael – Uma vez escrevi um texto que dizia que no mundo xingano, amazônico, Parmênides e Heráclito se encontram, ou seja, sempre o mesmo acerca do mesmo e tudo flui. São duas formas muito interessantes de olhar, ouvir e ver as coisas. Nesses quarenta anos, é evidente, os Kamayurá passaram de uma sociedade quase totalmente não monetizada para uma sociedade que usa, cada vez mais, a moeda. Passaram de ser uma sociedade quase completamente ausente do mundo da chamada mídia e tudo o mais, para ser uma sociedade cada vez mais interessada em estar presente na mídia, inclusive no mundo do show, do espetáculo, da gravação fonográfica. Então nós temos aí a linha de que a água do rio nunca será a mesma. Ou seja, nós temos, efetivamente, através de fatos como esses, evidências de que nesses quarenta anos - que é algum tempo, embora seja pouco numa dimensão histórica – os kamayurá têm tido, sim, a capacidade plástica, digamos assim, de se articular com o mundo do dinheiro, da mídia, com o mundo dos brancos. E não somente se articulam, é como se tudo isso tivesse sido postulado por elas mesmas, no princípio. A própria idéia das máquinas, do gravador, da máquina fotográfica, tudo se passa como se elas estivessem no princípio de sua cultura. Agora, se, de um lado nós temos esse mundo das mudanças, de outro, temos de reconhecer ali, no Alto Xingu e entre os kamayurá, uma forte presença do mundo da permanência. E aqui me recordo do que disse Lévi-Strauss sobre isso, que o grande problema da antropologia não é somente a mudança, mas a permanência. Porque que as coisas permanecem? Ao mesmo tempo em que estas mudanças se evidenciam, e portanto, aquela história do jogo de cintura, os kamayurá são os mesmos. Ou seja, tudo se passa como se eles mudassem para poderem permanecer iguais a si mesmos (Lux Vidal me falou uma vez assim, sobre os ameríndios em geral). A minha resposta é um pouco paradoxal. Acho que é como se você tivesse encontrado no mundo amazônico essas duas leituras do mundo. Uma leitura na linha de Parmênides, que conforme Platão é aquilo, sempre o mesmo acerca do mesmo – o tempo não passa -, e de outro lado o Heráclito onde você vê o fluir contínuo da mudança. Numa visão popular de tudo isso, há a despolitização da mudança, e, naturalmente, todos devemos nos preocupar com a questão da mudança e de como ela está impregnada de exploração, de dominação e de práticas perversas em relação às sociedades indígenas - a invasão de sua terras e coisas

assim. O caso agora em Roraima, é extraordinário. Como um general, que é comandante de um exército, é capaz de dizer, publicamente, que é contra a lei? Fosse eu o ministro da defesa, mandaria prender o general. O problema é que, no Brasil, os generais não podem ser presos por descumprir a lei. Eles a descumprem, publicamente.

Diferença: uma questão (re)corrente na pesquisa etnomusicológica¹

Vincenzo Cambria

Resumo

A noção de diferença teve um papel central na emergência da etnomusicologia enquanto disciplina. Diferente era a música dos povos considerados exóticos (os outros) para quem os estudiosos têm olhado como se representassem o oposto deles mesmos (numa relação definida por uma série de dicotomias). Esta diferença representava um postulado *a priori* e permaneceu sem questionamentos durante muito tempo. O que mudou foram os modelos teóricos gerais adotados para lidar com ela. Quem olhar para esse campo de estudos hoje, vai se deparar com uma multiplicidade de temas e questões e com perspectivas teóricas cada vez mais sofisticadas. Mesmo superada a problemática simplicidade da visão dicotômica de nossos predecessores, todavia, nosso interesse em estudar a diferença permanece intacto. Neste artigo analiso brevemente os desdobramentos mais recente e os múltiplos aspectos que a idéia de diferença tem adquirido como um bom ponto de partida para compreender o que os etnomusicólogos estão estudando hoje. Com base na leitura de alguns influentes trabalhos recentes da literatura etnomusicológica (principalmente norte-americana), argumenta-se que podemos compreender as principais questões e interesses atuais do campo como aspectos particulares de uma busca mais geral e básica: *a compreensão de como a música contribui na construção, representação, e negociação da diferença.*

Abstract

The notion of difference had a central role in the emergence of ethnomusicology as an academic field. Different was the music of peoples considered as exotic (the others) to whom scholars have looked as if they represented the opposite of themselves (in a relationship defined by a series of dichotomies). This difference represented an *a priori* assumption that remained unquestioned for a long time. What changed were the theoretical frameworks adopted to deal with it. Who looks at this field today, encounter a great variety of topics and issues and more and more sophisticated theoretical perspectives. Even if we have left behind the problematic simplicity of our predecessors' dichotomous conception, however, our interest in studying difference continues well alive. In this article I briefly analyze the more recent developments and the multiple aspects that the idea of difference has acquired as a good starting point to understand what ethnomusicologist are studying today. After critically examining some recent influential works of the ethnomusicological literature (mainly the American one), I will argue that we can grasp the main current issues and interests of the field as particular aspects of a more general and basic search: *the understanding of how music contributes to the construction, representation, and negotiation of difference.*

¹ Uma primeira versão deste artigo foi por mim apresentada como trabalho final para o curso "Current Issues in Ethnomusicology" ministrado pela Prof.a Su Zheng na Wesleyan University (EUA). A ela e a Samuel Araújo agradeço pela leitura cuidadosa e os ricos comentários. Os eventuais erros, equívocos e imprecisões deste texto permanecem, obviamente, de minha exclusiva responsabilidade.

Introdução

Em um recente artigo Bruno Nettl, refletindo sobre a história de nossa área de estudos, observou: “Ao se autodefinir, estudiosos da disciplina conhecida como etnomusicologia têm feito um esforço para estabelecer seu campo de ação por meio de sua referência aos ‘outros’” (NETTL, 2003, s.p.).² Em outras palavras, a etnomusicologia tem sido compreendida como o estudo da música do “outro”. Esta observação não representa uma novidade para nós. Podemos dizer que é uma das maneiras mais comuns (apesar de ambígua) de se definir o trabalho que os etnomusicólogos têm realizado durante a maior parte da história da disciplina e, na prática (mesmo se não em “teoria”), aquilo que continuam fazendo hoje. Algumas linhas adiante, Nettl continua:

A relação entre *outsider* e *insider* mudou de uma questão intercultural para outra de tipo intracultural, e, portanto, questões de diferença – como as de gênero, sexualidade, desvio social, e todos os outros desvios em relação à certas tendências oficiais – encontraram também seu lugar nos estudos etnomusicológicos. (NETTL, 2003, s.p.)

Quais são os significados envolvidos na idéia de diferença nesta passagem? Como aconteceu a mudança descrita e o que ela significa?³ Tentar responder estas questões seria a mesma coisa que discutir integralmente a história da etnomusicologia. Este não é, todavia, o objetivo do presente trabalho. O que eu gostaria de fazer, ao invés disso, é responder brevemente estas questões como um ponto de partida para compreender o que os etnomusicólogos estão estudando hoje. Esta análise, como irei argumentar, pode também nos permitir compreender as principais questões e interesses atuais do campo, como aspectos particulares de uma busca mais geral e básica: *a compreensão de como a música contribui na construção, representação, e negociação da diferença*.

A diferença é aquilo que a etnomusicologia tem sempre tentado compreender e tem representado, podemos dizer, a própria razão de sua emergência enquanto disciplina. Diferente era o outro “exótico” (e sua música) para quem os etnomusicólogos têm olhado como se representasse o oposto deles mesmos. Várias dicotomias, centrais em etapas passadas da história intelectual de nosso campo (mas que, muitas vezes, temos tomado emprestadas de outras áreas) vieram reforçar (e confirmar) a oposição binária definidora entre “nós” e o “outro”: civilizado/primitivo, mente/corpo, cultura/natureza, ciência/magia, escrita/oralidade, lógico/pré-lógico, urbano/rural, ocidental/não-ocidental, modernidade/tradição, formal/informal, familiar/exótico e assim por diante. Esta diferença representava um postulado *a priori* e permaneceu sem questionamentos durante muito tempo. O que mudou foram os modelos teóricos gerais adotados para lidar com ela (evolucionismo, relativismo cultural, funcionalismo, estruturalismo, etnografia interpretativa etc.).

Nas últimas décadas, entrando numa era cada vez mais definida em oposição ao passado por meio do “pós” que precede muitas categorizações (pós-moderna, pós-colonial, pós-estruturalista, pós-marxista etc.), perdemos a problemática simplicidade implícita

² Minha tradução do espanhol. Todas as traduções de citações de trabalhos escritos em línguas estrangeiras, presentes neste trabalho, são minhas.

³ No artigo do qual esta passagem é extraída, Nettl abandona esta discussão sem aprofundá-la, para introduzir a questão de como podemos conceber o estudo etnomusicológico da música erudita ocidental.

naquelas dicotomias e tivemos que repensar nossas perspectivas de análise e o próprio sentido de nosso trabalho. Nosso foco central na diferença, todavia, persistiu, mas teve que ser teoricamente remodelado e reconceituado. A “alteridade” passou a não ser mais pensada como uma característica predefinida das culturas que estudamos, mas, sim, o que geralmente (mas não necessariamente) define a posição do pesquisador (o *outsider*) em relação a elas. O mais importante é que a diferença não mais simplesmente define o outro em relação a nós (a dimensão “intercultural” discutida por Nettl), mas é também uma condição interna de todas as sociedades e culturas humanas (a dimensão “intracultural”). Se, no passado, nossos predecessores tentaram compreendê-las como “estruturas” e “sistemas” coerentes, isto é, como todos homogêneos (dessa forma, eles falavam sobre “os” Balineses, “os” Nuer etc.), hoje, tendo consciência das diferenças internas que elas apresentam em todos seus níveis, preferimos analisar como são relacionalmente “construídas” e/ou “imaginadas”. Se, no passado, os etnomusicólogos (e os estudiosos de todas as disciplinas que assumiram a etnografia como sua principal ferramenta de pesquisa) colhiam dados de “informantes” (termo este carregado de certa dose de determinismo) individuais para falar, como numa sinédoque, sobre seus grupos, hoje, nós lidamos, principalmente, com “discursos”, muitas vezes contrastantes, cujos significados têm que ser compreendidos dentro das arenas onde o poder, através deles, é negociado (ou disputado).

A questão da identidade (o oposto dialético da diferença), conseqüentemente, se tornou uma das mais estudadas na etnomusicologia. Abandonados os antigos pressupostos que a consideravam como a “essência” estática de um indivíduo ou de um grupo, agora a discutimos como uma construção social cujos “processos” relacionais e dinâmicos precisam ser compreendidos.

Desde pelo menos o trabalho seminal do antropólogo Fredrik Barth (1969), os estudos sobre a questão da etnicidade são um clássico exemplo desta mudança. O próprio termo etnicidade, como observado por Kubik (1992, p. 18), foi introduzido para expressar, não um fenômeno novo, mas sim uma nova consciência sobre as divisões étnicas. Se olharmos para trabalhos etnomusicológicos recentes que discutem a etnicidade, podemos observar como seus processos interacionais de construção de identidades específicas põem em relação diferentes atores sociais, diferentes interesses, e até mesmo diferentes lugares. O recente livro de Louise Meintjes (2003), que discute a construção de uma identidade Zulu num estúdio de gravação da África do Sul é um exemplo fascinante desta complexidade. “Estas imagens [do que seria Zulu]”, ela escreveu,

foram moldadas dialeticamente: elas encarnam valores culturais Zulu ‘profundos’ mas foram construídas interacionalmente por coletivos e grupos de interesse que eram engajados profissionalmente, politicamente, economicamente, e/ou artisticamente com a identidade Zulu. Estes indivíduos e coletivos incluem aqueles que se identificavam como Zulus, Africanos do Sul negros e brancos, e nativos e estrangeiros envolvidos na indústria da World Music”. (MEINTJES, 2003, p. 7).

Alguns estudiosos preferem discutir as identidades étnicas e raciais como envolvendo processos distintos. Radano e Bohlman (2000), por exemplo, a partir de sua análise do cenário da música americana, criticaram a analogia entre etnicidade e raça argumentando que, enquanto “a etnicidade [...] é construída por meio de escolhas e o exercício de opções” (RADANO e BOHLMAN, 2000, p. 8), a raça é caracterizada pela limitação das escolhas e das opções. Essa diferenciação pode, talvez, ser compreensível no contexto dos Estados Unidos, mas, não pode ser assumida como uma regra geral. Se

concebermos a raça como um aspecto “natural” ou “biológico” que diferencia os seres humanos entre si (como no caso da “regra de uma gota” americana), ela é realmente algo que as pessoas não escolhem. Considerando uma definição mais relacional de raça como sendo “a percepção das diferenças físicas em relação à incidência que elas têm sobre a constituição de grupos, indivíduos e das relações sociais” (POUTIGNAT e STREIFF-FENART, 2000, p. 31), todavia, podemos dizer que seus mecanismos de definição e negociação da diferença são muito parecidos com os da etnicidade.

Um exemplo interessante da convergência que estou considerando é o dos *Asian-Americans* (Asiático-Americanos). Como podemos claramente perceber no trabalho de Deborah Wong (2004), as idéias sobre raça e aquelas que remetem a etnicidades particulares, se sobrepõem, interceptam, e são dialogicamente “performadas” (como todos os discursos o são). As possibilidades de escolhas de identificação são maiores, e maior é a complexidade dos discursos resultantes que devem ser considerados como estratégicos e, fundamentalmente, políticos:

Não todos os Asiáticos na América escolhem se auto-identificar como Asian American: a de “Asian American” é uma identidade emergente que envolve a escolha de se identificar transversalmente a etnicidades asiáticas particulares resistindo às políticas culturais que fizeram da raça uma força social modeladora. Identificar-se como Asian American sugere alguma consciência do movimento e do ativismo Asian American. (WONG, 2003, p. 125)

A questão da raça continua sendo importante em etnomusicologia. Uma nova tendência interessante, que está lentamente entrando nos estudos musicais vinda de outras disciplinas, é a discussão da “branquitude” (BALLANTINE, 2005; CATEFORIS, 2004; DALEY, 2003; VAILLANT, 2002). Na área de etnomusicologia, todavia, poucos trabalhos têm abordado diretamente esta questão, que continua sendo mais sugerida e evocada do que realmente discutida (AVERILL, 2003; FOX, 2004).

Vários discursos sobre diferença podem convergir ou ser mutua e seletivamente reforçados. Nossa compreensão deles pode ser aumentada, eu diria, se os considerarmos como aspetos particulares de um fenômeno mais geral: *a construção da diferença* (sem, todavia, perder de vista suas especificidades). Se as examinarmos atentamente, veremos que a grande maioria das outras questões correntes em nosso campo, como gênero, sexualidade, diásporas, globalização, turismo cultural, *world music*, nacionalismo e transnacionalismo, lugar e corporalidade (*embodiment*), só para citar algumas das questões hoje mais comuns, é, de uma forma ou de outra, relacionada à produção, representação, negociação e consumo da diferença. Trabalhos etnomusicológicos recentes mostram claramente como esses aspectos podem (e geralmente o fazem) se cruzar um com os outros. No citado trabalho de Deborah Wong (2003), como naqueles de Elizabeth McAlister (2002) sobre o *Rara* no Haiti e de Gage Averill (2006) sobre o transnacionalismo musical do Haiti, só para mencionar alguns exemplos, além das questões de etnicidade e raça, encontramos outras questões como diáspora, transnacionalismo, gênero e classe.

Examinar algumas dessas questões separadamente pode nos ajudar a entender como a diferença nelas se encontra envolvida e quais significados específicos elas comportam.

Fluxos de diferenças

Definida de modo simplista, a idéia de globalização descreve o crescente fluxo e conexão de pessoas, culturas e dinheiro numa escala global. Esta dimensão, como observado por Anna Tsing,

“permite-nos considerar a construção e a reconstrução de agentes geográficos e históricos e as formas de sua agência em relação ao movimento, à interação, e às reivindicações mutantes e contrastantes sobre comunidade, cultura, e escala. Os lugares são definidos por meio de suas conexões entre si, não seu isolamento [...]”. (TSING, 2000, p. 330)

Neste contexto, a diferença pode assumir vários significados. Pode ser vista como aquilo que é remodelado, controlado e consumido, dentro de uma relação desigual de poder, por um outro totalizante (o capitalismo) (ERLMANN, 1999); como o “capital cultural” que as pessoas estrategicamente investem e dialogicamente ressignificam, em seu esforço para conquistar um lugar dentro de circuitos mais amplos (MEINTJES, 2003); como aquilo que é capturado dentro dos fluxos assistemáticos que atravessam as fronteiras e articulam novas possibilidades e formas entre as quais as pessoas têm a oportunidade de escolher em suas negociações de sentido (SLOBIN, 1992); como aquilo que é defendido contra o espectro da homogeneização; aquilo que torna algo global em local, ou que é produzido em diferentes lugares para imaginar uma identidade localizada (GUILBAULT, 2006).

Num recente artigo, Martin Stokes (2004) examina as principais abordagens analíticas da globalização na literatura antropológica e etnomusicológica e discute alguns dos processos através dos quais a música circula através das fronteiras. Considerando os aspectos específicos discutidos por este autor, percebemos claramente que a noção de globalização remete a uma “dimensão” relativamente nova mais do que a um novo fenômeno (ou questão). Esta dimensão ou “escala” (TSING, 2000) é o que acrescenta uma nova “complexidade” (HANNERZ, 1992) a questões mais antigas. No citado artigo, por exemplo, Stokes discute questões como diásporas, a retórica e as práticas da indústria musical (*world music*), transnacionalismo, hibridismo, propriedade cultural (e apropriação) e multiculturalismo. Cada uma dessas questões pode ser (e o foi) discutida em escala menor. Poderíamos então nos perguntar: os processos envolvidos são também análogos? Eu diria que, em seu nível básico, sim. Todas envolvem a produção discursiva e interacional de identidades (e diferenças) a serem performadas, negociadas e reformuladas dentro de relações de poder diferentes e historicamente situadas. O que a escala global acrescenta é a dimensão mais ampla (e as possibilidades) de fluxos, circulações e arenas discursivas.

O de diáspora, um conceito que durante a última década se espalhou pelas ciências humanas e sociais, é cada vez mais difícil de definir por causa da forma heterogênea em que é atualmente empregado. Como observado por Mark Slobin (2003), pelo menos dois níveis básicos de sentido são associados ao termo.

No mais simples, ele simplesmente indica a existência de uma população específica que se sente longe de sua pátria, mesmo se imaginada ou distante no tempo e no espaço. O sentido mais sutil [...] reconhece que isso envolve mais do que simplesmente questões demográficas. Algum tipo de consciência de uma

separação, uma interrupção, uma disjunção deve estar presente para que o termo possa ir além da formalização dos dados do censo. (SLOBIN, 2003, p. 288)

Alguns autores trabalham com uma definição mais prescritiva de diáspora estabelecendo um conjunto de características básicas que todas estas experiências devem compartilhar para serem classificadas dessa forma. Kim D. Butler (2000), por exemplo, resume seus elementos definidores da seguinte maneira:⁴

Primeiramente, o grupo que parte tem dois ou mais destinos, criando, ao invés de uma polaridade, a dispersão implícita no próprio termo diáspora [...]. Segundo, deve haver alguma relação com a terra de origem, continue ela a existir ou não após a diáspora. Terceiro, deve existir uma identidade coletiva comum dentro do grupo em diáspora. Finalmente, a diáspora deve existir durante duas ou mais gerações. Um grupo que se enquadra dentro dos primeiros três critérios, mas que é capaz de voltar dentro de uma única geração, poderia ser descrito, mais propriamente, como em exílio temporário. (BUTLER, 2000, p. 126)

O principal ponto problemático neste tipo de modelo, em minha opinião, é aquele da suposta existência de uma identidade coletiva comum dentro de um “grupo” diaspórico definido por meio desses critérios. Em outras palavras, a possibilidade de diferenças internas (muitas vezes, diferenças importantes) é subestimada. Um exemplo interessante de diferenças internas é apresentado por Ted Solis (2005) em um artigo que descreve a experiência de porto-riquenhos no Hawai. Um aspecto característico dessa diáspora, como observa Solis, é que ela “se constrói com base nas preferências culturais de um componente particular e limitado da população de Porto Rico, os jíbaros” (SOLIS, 2005, p. 77). “Por meio de sua cultura musical”, continua este autor, “esta comunidade tem lidado com as complexidades de uma identidade étnica estritamente jíbaro versus identidades mais gerais como as de ‘porto-riquenho’, ‘hispânico’, e ‘latino’” (ibidem).

Independentemente da definição (da mais restrita a mais ampla) que quisermos assumir para ela, a questão da diáspora permanece complexa e, como observado por Ingrid Monson (2003), geralmente envolve uma série de outras idéias interrelacionadas:

“dispersão, exílio, etnicidade, nacionalismo, transnacionalismo, pós-colonialismo, e globalização entre outras. Africana em frente ao termo acrescenta os conceitos de raça e racismo, os debates que evocam o panafricanismo, o nacionalismo negro, o essencialismo, e o hibridismo, e que invocam questões de história, modernidade, e memória cultural”. (MONSON, 2003, p. 1)

Essas complexas relações podem ser plenamente compreendidas somente se examinarmos cada caso em seu específico contexto social e histórico. Amplos quadros como aqueles sugeridos por noções como, por exemplo, “a diáspora africana” ou “o Atlântico Negro” (GILROY, 1993), por generalizar experiências e processos particulares, tendem a perder de vista importantes especificidades e diferenças.

Trabalhos etnomusicológicos que discutem a música da diáspora africana na América Latina e no Caribe, especialmente (mas não exclusivamente) aqueles realizados por pesquisadores norte-americanos, usam categorias como afro-cubanos, afro-trinidadianos, afro-brasileiros, afro-jamaicanos etc, como se elas dispensassem uma explicação (ou fossem naturais) e, portanto, geralmente não consideram necessário analisar quem, nestes países, seria classificado (e/ou se autotclassificaria) dessa forma. A

⁴ Outras definições deste tipo são discutidas por Clifford (1994).

idéia de uma identidade coletiva comum, acima problematizada, é assumida nesses trabalhos como sendo óbvia. Essas mesmas categorias, quando analisadas dentro de seus respectivos contextos históricos e sociológicos, remetem a idéias distintas e particulares. Uma importante diferença, por exemplo, existe entre as idéias de *African-American* e de afro-brasileiro. Na primeira, o que é enfatizado é a origem africana (e a localização nos Estados Unidos) enquanto a outra, que tem sido usada para definir formas e práticas culturais mais do que pessoas, remete às idéias de síntese e de “brasilidade”.

A diferença é, talvez, um dos elementos mais básicos de uma diáspora. Vários níveis de diferença são ingredientes essenciais em suas experiências e discursos: diferenças culturais, diferenças físicas, diferenças de posição social etc. Estas diferenças são representadas discursivamente e performadas, negadas ou diminuídas para definir fronteiras e lugares (imaginados ou reais) de pertencimento. A terra de origem, muitas vezes, funciona como um repositório de diferenças que são seletivamente lembradas e arremimentadas nas lutas cotidianas pelo sentido e na definição de laços comuns.

Desde que a expressão foi adotada como categoria pelo mercado fonográfico internacional, nos anos 80, o da *world music* é um universo marcado por sentimentos contrastantes (mas, principalmente, críticos) dentro e fora do âmbito acadêmico. Anteriormente, esta denominação foi usada por programas universitários (como alternativa supostamente menos problemática ao termo etnomusicologia) para definir o estudo da diversidade musical remetendo, assim, a algo percebido como benigno (FELD, 2000). A apropriação da noção de *world music* pelo mercado controlado por poderosas companhias ocidentais representou, para alguns, uma inaceitável vitória do capitalismo. Outros a consideram, de forma mais positiva, como uma nova dimensão de trocas, tornada possível pelos fluxos transnacionais de tecnologia e de dinheiro, que aumenta, ao mesmo tempo, a visibilidade da diversidade (isto é, do outro) e as possibilidades de escolha para os consumidores internacionais. Em outras palavras, estas opiniões contrastantes representam uma replica (ou, talvez, a mesma coisa) dos debates entorno da globalização.⁵ Nas palavras de Steven Feld:

A globalização musical é vivida e narrada igualmente em termos positivos e críticos porque todo mundo pode ouvir os sinais igualmente onipresentes da diversidade musical sendo aumentada e diminuída. As tensões em torno dos significados da heterogeneidade e da homogeneidade sonora são exatamente paralelas a outras tensões que caracterizam os processos globais de separação e mistura, com ênfase na generalização, hibridação e revitalização estilística. (FELD, 2000, p. 146)

As relações desproporcionais de poder envolvidas na mediação global de estilos musicais locais são uma questão freqüente nas análises que estudiosos acadêmicos tem apresentado sobre os processos do fenômeno da *world music*. Estas relações de poder são geralmente concebidas dentro da oposição binária “ocidente vs. o resto” e as pessoas ou os grupos representados por este abrangente segundo termo são vistas como sendo exploradas. As descrições etnográficas de casos concretos nos quais músicos e produtores “locais” se relacionam com (ou, às vezes, imaginam) o mercado global, todavia, mostram que esta imagem pode ser, muitas vezes, bastante simplista. Em sua

⁵ O sugestivo nome dado a uma mesa redonda organizada durante a VII Conferencia da Sibe (Sociedade Ibérica de Etnomusicologia) em junho de 2002, “A World Music é o Folclore da Globalização?”, é sintomático de como estas duas idéias são estritamente associadas. Ver: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/redonda.htm>

discussão dos processos envolvidos na redefinição da imagem de uma dimensão “local” através da *world music*, Jocelyne Guilbault (2006), usa o exemplo do grupo de *zouk* Kassav para mostrar como não é mais possível compreender suas dinâmicas simplesmente por meio daquela relação dicotômica. Ela também enfatiza o fato de que músicos locais que entram no circuito global possuem suas próprias agendas e estratégias.

A indústria musical não pode ser mais concebida nos termos da teoria centro/periferia, baseada no princípio do mercado bilateral. As músicas da *world music* são um exemplo ideal de como são conectadas a mercados multilaterais. De outra perspectiva, [...], os músicos da *world music* também mostram que são cosmopolitas que atuam, à vontade, dentro e fora daquilo que tradicionalmente foi percebido como um “sistema” totalizante. (GUILBAULT, 2006, p. 140)

O citado trabalho de Meintjes (2003) sobre a construção de uma identidade sonora Zulu num estúdio de gravação, mostra que temos também que considerar diferentes níveis de poder (e interesses diferentes) que operam na dimensão local do circuito global.

Diferentes discursos interagem na produção dos sentidos da *world music*. Um “gênero” de discurso particularmente interessante, analisado por Stokes (2004), é aquele difundido no “jornalismo musical” e em materiais promocionais de diverso tipo. As principais ideias que circulam através destes discursos são voltadas para a representação da diferença:

Os gêneros da *world music* foram validados por sua autenticidade e localidade. [...] A localidade foi conferida numa linguagem de lugar, raízes, e oposição ao global, cada uma enfatizada por meio de metáforas de exploração musical e do consumidor como um viajante (como oposto de turista) numa jornada de descoberta pessoal. (STOKES, 2004, p. 59)

A ideia de hibridismo é também discutida por Stokes, pois ela aparece bastante nestes discursos. É interessante constatar que, durante o mesmo período (anos 90) da emergência da *world music*, a noção de hibridismo ganhou grande visibilidade no mundo acadêmico (GARCIA CANCLINI, 1995). Em etnomusicologia, este conceito foi assumido (mesmo se não sempre entusiasticamente) como substituto para noções mais antigas como sincretismo, transculturação, mestiçagem ou criouliização (BROWN, 2000; ALLEN, 2003). Não pretendo discutir aqui se esta noção pode ser útil ou não ou se ela oferece uma perspectiva analítica realmente nova.⁶ O que é interessante para nossos fins é que ela nos introduz uma outra dimensão nos discursos sobre diferença. O hibridismo, poderíamos dizer, é o encontro de duas (ou mais) “identidades” para produzir uma diferença.

O mesmo tipo de ideias que caracteriza os discursos sobre a *world music* (com exceção daquela de hibridismo) é operante no universo dos conjuntos acadêmicos de “música do mundo”. Neste contexto, mesmo com uma linguagem e com propósitos diferentes, ideias como as de autenticidade, localidade (no sentido de uma prática musical ser representativa de um lugar identificável) e tradição são fundamentais instrumentos ideológicos para que as músicas do “outro” possam adquirir legitimidade e um espaço “adequado” dentro do mundo acadêmico do Ocidente (mas, principalmente, dos Estados Unidos). Os autores dos artigos que formam uma recente coletânea organizada por Ted

⁶ Para uma interessante “defesa” desta noção, feita por um de seus mais importantes teorizadores, ver: Garcia Canclini (2003).

Solis (2004) discutem, entre outros aspectos, quais são os significados desta legitimidade e deste espaço “adequado”. O universo destes conjuntos se relaciona com específicas diásporas (que fornecem professores, alunos e platéias) e com a indústria da *world music* (que, muitas vezes, fornece tanto consumidores quanto intérpretes).

Neste contexto, podemos ver a diferença sendo procurada, desejada, congelada, domesticada, incorporada, e performada dentro de mutáveis molduras ideológicas como as do relativismo cultural, da inclusão e do multiculturalismo.

Se a diferença pode chegar até nós mediada pela indústria cultural ou personificada nos indivíduos ou grupos entre nós que consideramos como “outros” (não importa se nossos compatriotas ou estrangeiros), nós também viajamos para encontrá-la em outros lugares (ou, nos lugares do “outro”). Nós etnomusicólogos somos particularmente conscientes dessa experiência já que temos feito dela uma parte quase que definidora de nossa profissão. Outras pessoas, que chamamos de turistas, todavia, fazem isso por lazer. Entre os vários aspectos da diferença que atraem turistas em lugares mais ou menos distantes, a “cultura” (principalmente no sentido de formas artísticas, mas, muitas vezes, também no sentido antropológico) adquiriu um lugar importante. Os etnomusicólogos estão cada vez mais interessados nesse fenômeno (SARKISSIAN, 1998; BRENNAN, 1999; DE WITT, 1999; DUNBAR-HALL, 2006). De acordo com Dunbar-Hall, o estudo da música no contexto do turismo cultural tem duas grandes áreas principais:

A primeira delas é o monitoramento das conceituações e negociações dos significados musicais quando peças de música e as danças que acompanham são traduzidas de artefatos culturais em seu contexto original para mercadorias culturais em novos contextos (de turismo). A segunda área diz respeito aos reflexos dessa tradução nas mudanças dos papéis, formas e funções da música e da dança, e como essa tradução opera como um agente no desenvolvimento artístico em andamento. (DUNBAR-HALL, 2006, p. 55)

Os processos de tradução (mas eu acrescentaria, também, de “invenção”⁷) que Dunbar-Hall discute não representam algo totalmente diferente em relação àqueles envolvidos na indústria da *world music*, nos conjuntos acadêmicos de “música do mundo”, ou desenvolvidos pelos grupos em diáspora. Varias semelhanças podem ser apontadas entre eles. O que torna diferente o caso do turismo cultural, talvez, seja o fato que as diferenças sendo performadas permanecem na dimensão local e precisam ser “traduzidas” dentro dos limites que a mesma apresenta. Estas performances, obviamente, devem ser traduzidas, também de acordo com interesses externos (reais ou imaginados) e os níveis de poder que estes exercitam, mas os “palcos” da performance permanecem na dimensão local. Isto faz com que os performers, às vezes, como é o caso de Bali analisado por Dunbar-Hall, tenham um controle maior sobre aquilo que é traduzido e representado (mas, também, sobre quem tem legitimidade para apresentá-lo, quando, como, aonde e por que). Outra vantagem é que um número maior de pessoas pode se beneficiar do dinheiro que chega à sua localidade com os turistas.

Organizar estas traduções, todavia, não é uma tarefa simples. Etnomusicólogos “aplicados” são frequentemente envolvidos nesse tipo de trabalho para dar suporte às necessidades de “comunidades” locais. Este trabalho pode, às vezes, oferecer também a oportunidade de revigorar as culturas em questão. Um exemplo especialmente rico é o projeto desenvolvido por Angela Impey (2002) em KwaZulu Natal do Norte, na África do Sul. O objetivo original do projeto era a organização de “espetáculos culturais”

⁷ No sentido discutido por Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1983).

naquela região, a serem vendidos e consumidos pelo turismo cultural. Adotando estratégias participativas de pesquisa, e colocando em diálogo etnomusicologia, desenvolvimento comunitário e ação ambiental, seus significados mudaram significativamente, favorecendo a reconstrução da própria comunidade e seu empoderamento.

Gênero e Tecnologia

A do gênero e da tecnologia são questões que compartilham um aspecto interessante: podem ser discutidas, mesmo se de forma diferente, em relação a praticamente todos os outros tópicos com os quais lidamos. Em todas as questões que temos até aqui discutido, por exemplo, podemos imaginar um lugar importante para as duas. Elas compartilham também o fato de terem sido negligenciadas (por razões diferentes) durante muito tempo e agora estão bem estabelecidas entre as questões centrais da etnomusicologia contemporânea.

Para compreender o significado da noção de gênero e de sua importância para nosso campo de estudos, temos primeiramente que distingui-la daquela de sexo. “Enquanto o sexo se refere a fenômenos biológicos, o papel sexual ou gênero denota seus correlativos culturais, psicológicos e sociais: as regras, as expectativas, apropriadas para ser homem ou mulher dentro de uma específica sociedade” (HANNA apud MAGRINI, 2003^a, p. 1). Estes papéis e regras são fundamentais para entender as dinâmicas envolvidas num particular contexto social e se tornam ainda mais intrigantes quando são revertidos, e/ou transgredidos (KEYES, 2006). Este último aspecto, todavia, poderia ser mais explorado em nossa área. A maioria dos trabalhos sobre gênero, assim como ele se relaciona com culturas e práticas musicais, de fato, continua a procurar e descrever estes “papeis e regras” operantes dentro de grupos e sociedades específicos ou, até mesmo, de amplas regiões do mundo (o Mediterrâneo, o Oriente Médio, etc.). Por esse motivo, frequentemente, estes estudos são de natureza descritiva (DOUBLEDAY, 2006).

Outro aspecto curioso dessa literatura (que, todavia, não se limita à da área de etnomusicologia) é que gênero continua sendo geralmente entendido quase como sinônimo para o universo feminino. Uma rápida olhada aos títulos dos artigos e livros dedicados a esta questão (por exemplo: MAGRINI, 2003b) é suficiente para confirmar este aspecto. Temos, todavia, interessantes exceções (AVERILL, 2003; MEINTJES, 2004) que preanunciam uma gradual mudança a esse respeito.

Como vimos, a do gênero é uma questão que pode ser discutida em relação a praticamente qualquer outra. Em trabalhos recentes, só para citar alguns exemplos, a encontramos analisada em suas relações com a raça (KEYES, 2006; AVERILL, 2003; WONG, 2003), com a etnicidade (MEINTJES, 2003 e 2004, ROMÁN-VELÁSQUEZ, 2006), com a diáspora (RAMMARINE, 2006), e com o uso da tecnologia (GAY, 2006).

Discussões sobre a tecnologia nunca tiveram um lugar visível na pesquisa etnomusicológica. Ao mesmo tempo, a tecnologia é algo que está praticamente sempre presente em nossas experiências de campo (nossos gravadores e microfones, mas também as onipresentes tecnologias da vida “moderna” difusas em qualquer canto do mundo). Para quem trabalha com gêneros musicais populares urbanos (locais ou globais), a presença da tecnologia é ainda mais óbvia. A principal razão dessa invisibilidade, como foi bem discutido na literatura recente (SHELEMAY, 1991; BRADY, 1999; STERNE, 2003; LYSLOFF, 2006) é que temos considerado a

tecnologia como um domínio definidor (ao mesmo tempo, amado e temido) de “nosso” mundo, não daquele do “outro”. O caso das gravações de campo de Steven Feld na Papua Nova Guiné é, talvez, o melhor e sintomático exemplo desse fenômeno em nossa área. Como descrito por Lysloff:

Usando técnicas pioneiras de gravação em campo e de edição em estúdio, Feld produziu um superbo CD de um dia “típico” completo na vida dos Kaluli, com sons do ambiente e performances musicais locais. Todavia, com o uso de uma tecnologia áudio de ponta, tanto no campo como, mais tarde, no estúdio, Feld foi capaz de intervir na realidade dos Kaluli omitindo o som da ... tecnologia. (LYSLOFF, 2006, p. 196)

Os sons que Feld omitiu foram, por exemplo, aqueles dos tratores, dos geradores, dos aviões, dos rádios e dos toca-fitas. Alguns poderiam considerar este um caso extremo e, talvez, não representativo de “intervenção” por parte de um pesquisador. Eu sugeriria, ao contrário, que é só um exemplo de algo que continuamos a fazer (às vezes sem termos plena consciência) quando passamos de nossas experiências de campo para nossas etnografias escritas: “exoticizar o outro”.

As gravações são também um tipo interessante de representação. Elas são um exemplo daquilo que Charles S. Peirce definiu como signos “indexicais” (BRADY, 1999; TURINO, 1999 e STERNE, 2003). Peirce classificou como “índice” qualquer signo “que se refere aos objetos que denota por ser realmente afetado ou causado por aquele objeto” (PEIRCE apud BRADY, 1999, p. 14). Os signos indexicais presumem um “contato” direto (“um contágio”) com um original (numa relação de causa/efeito). Esta é uma das razões, eu diria, porque as gravações de áudio são um meio tão poderoso que usamos para estabelecer e “provar” nossa “autoridade etnográfica” (CLIFFORD, 1988). Em *Mimesis and Alterity*, Michael Taussig (1993) tem proposto uma sugestiva interpretação do poder atribuído a essas representações. Elas podem ser vistas como uma síntese dos dois tipos gerais de magia discutidos por Frazer em seu clássico *The Golden Bough*: por imitação e por contato. Na prática mágica, através desse duplo processo, uma cópia adquire o poder de afetar seu “original”. Em outras palavras, sendo assim representado, o original não é mais o mesmo. Este é um aspecto central na recente literatura que aborda a tecnologia sonora e sua história cultural (KATZ, 2004; STERNE, 2003).

Outro aspecto que a recente literatura que aborda a tecnologia sonora compartilha é uma clara oposição aos anteriores discursos de “determinismo tecnológico” (e ao pessimismo que estes trouxeram). Estes autores (STERNE, 2003; KATZ, 2004; ERLMANN, 2004) argumentam que não podemos atribuir a uma tecnologia o poder de transformar inevitavelmente a vida de indivíduos e de inteiras sociedades. Temos que analisar as relações históricas, sociais, políticas e econômicas nas quais esta tecnologia surgiu e foi usada, para compreender as dinâmicas e os sentidos diferentes envolvidos nas mudanças que ela contribuiu a promover.

Conclusão

Como tentei discutir neste trabalho, a maioria das questões correntes em etnomusicologia lidam, de uma forma ou de outra, com a diferença. Mesmo tendo mudado nossas perspectivas teóricas e metodológicas, em parte também devido às

inúmeras influências intelectuais que recebemos de outras áreas (antropologia, lingüística, estudos feministas, estudos culturais, etc.), poderíamos dizer que, no que diz respeito a nossos interesses principais, temos sido leais aos nossos predecessores. Se no passado temos buscado a diferença como algo fundamentalmente positivo em si, como uma riqueza (“diversidade”) a ser descoberta, representada e explicada, hoje temos cada vez mais a consciência de que, muitas vezes, essas mesmas diferenças são vinculadas a, quando não resultantes de, relações assimétricas de poder (“desigualdade”), em vários níveis, desde a dimensão local até aquela global, e que seus discursos e performances estão envolvidos nas lutas simbólicas para a legitimação ou a contestação de várias formas de hegemonia. Como bem discutido por Deborah Wong (2006), todavia, o interesse da etnomusicologia em engajar-se teoricamente e praticamente com essa dimensão política da diferença é relativamente recente e ainda incipiente. Com base no ideal do “relativismo cultural” (assumido, muitas vezes de forma simplista), nossa área continua em geral representando (e valorizando) a “diversidade” cultural dos grupos que estuda, deixando de assumir uma postura crítica e engajada em relação às “desigualdades” que moldam seu cotidiano.

Para concluir, gostaria de citar uma tentativa recente, por parte de um importante musicólogo, de problematizar nossa fascinação com a diferença. Em alguns trabalhos que dedicou à questão da representação da música africana, Kofi Agawu (2003a e 2003b), tem criticado a maneira pela qual os etnomusicólogos têm “criado” sua diferença. Uma dimensão política é evidente em seus argumentos. “Construindo os fenômenos, os objetos, ou as pessoas como sendo ‘diferentes’”, ele afirmou, “reivindica-se um certo poder sobre eles” (AGAWU, 2003b, p. 229). Como resolver este problema? Aqui está a sugestão de Agawu: “porque não a eliminamos [a diferença] totalmente e a substituímos com uma igualdade [*sameness*] atentamente definida?” (ibid.:234). Após alguns anos nos quais Agawu vem apresentando esta posição, é curioso que ninguém da área de etnomusicologia tenha dado uma resposta (pelo menos de forma visível) à suas críticas. Será que este silêncio nós diz alguma coisa? Eu acredito que sim.

Referências Bibliográficas

AGAWU, Kofi. *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions*. New York: Routledge, 2003a.

-----, “Contesting Difference: A Critique of Africanist Ethnomusicology”. In: ed. Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, London: Routledge, 2003b, p. 227-237

ALLEN, Lara. “Commerce, Politics, and Musical Hybridity: Vocalizing Urban Black South African Identity during the 1950s”. *Ethnomusicology* 47(2), p. 228-49, 2003.

AVERILL, Gage. *Four Parts, No Waiting: a Social History of American Barbershop Harmony*. New York: Oxford University Press, 2003.

_____. “‘Mezanmi, Kouman Nou Ye? My Friends, How are You?’ Musical Construction of the Haitian Transnation”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 261-273

BALLANTINE, Christopher. "Re-thinking Whiteness? Identity, Change and 'White' Popular Music in Post-apartheid South Africa." *Popular Music* 23(2), p. 105-131, 2005.

BARTH, Fredrik. *Ethnic Groups and Boundaries: The social organization of culture difference*. Bergen/Oslo: Universitetsforlaget, 1969.

BRADY, Erika. *Spiral way: how the phonograph changed ethnography*. Miss.: University Press of Mississippi, 1999.

BRENNAN, V. L. "Chamber Music in the Barn: Tourism, Nostalgia, and the Reproduction of Social Class". *The World of Music* 41(3), p. 11-29, 1999.

BROWN, Julie. "Bartók, the Gypsies, and Hybridity in Music". In: Georgina Born e David Hesmondhalgh (Eds.). *Western Music and its Others: Difference, Representation, and Appropriation in Music*. Berkeley: University of California Press, 2000, p. 119-142.

BUTLER, Kim D. "From Black History to Diasporan History: Brazilian Abolition in Afro-Atlantic Context". *African Studies Review*, 43(1), p. 125-139, 2000.

CATEFORIS, Theo. "Performing the Avant-Garde Groove: Devo and the Whiteness of the New Wave." *American Music*, 22(4), p. 564-88, 2004.

CLIFFORD, James. *The Predicament of Culture: Twentieth Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1988.

_____. "Diasporas". *Cultural Anthropology*, 9(3), p. 302-338, 1994.

DALEY, Mike. "'Why Do Whites Sing Black?': The Blues, Whiteness, and Early Histories of Rock." *Popular Music & Society*, 26(2), p. 161-167, 2003.

DE WITT, Mark F. "Heritage, Tradition, and Travel: Louisiana French Culture Placed on a California Dance Floor". *The World of Music*, 41(3), p. 57-83, 1999.

DOUBLEDAY, Veronica. "The Frame Drum in the Middle East: Women, Musical Instruments, and Power". In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 109-134.

ERLMANN, Veit. *Music, Modernity, and the Global Imagination*. Oxford: Oxford University Press, 1999.

_____. "But what of the Ethnographic Ear? Anthropology, Sound, and the Senses". In: Veit Erlmann (Ed.). *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Oxford/New York: Berg, 2004, p. 1-20.

FELD, Steven. "A Sweet Lullaby for World Music". *Public Culture*, 12(1), p. 145-171, 2000.

FOX, Aaron A. *Real Country: Music and Language in Working-Class Culture*. Durham & London: Duke University Press, 2004.

GARCIA CANCLINI, Nestor. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

_____. “Noticias recientes sobre la hibridación”. *Transcultural Music Review* n. 7, 2003. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/canclini.htm> (Acessado em 15 de dezembro de 2007).

GAY Jr., Leslie. “Acting Up, Talking Tech: New York Rock Musicians and Their Metaphors of Technology”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 209-222.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*. Cambridge: Harvard University Press, 1993.

GUILBAULT, Jocelyne. “On Redefining the ‘Local’ through World Music”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 137-146.

HANNERZ, Ulf. *Cultural Complexity: Studies in the Social Organization of Meaning*. New York: Columbia University Press, 1992.

HOBBSBAWM, Eric e Terence RANGER (eds.). *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

IMPEY, Angela. “Culture, Conservation and Community Reconstruction: Explorations in Advocacy Ethnomusicology and Participatory Action Research in Northern KwaZulu Natal”. *Yearbook for Traditional Music*, vol. 34, p. 9-24, 2002.

KEYES, Cheryl L. “Empowering Self, Making Choices, Creating Spaces. Black female Identity via Rap Music Performance”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 97-108.

KUBIK, Gerhard. “Ethnicity, Cultural Identity, and the Psychology of Culture Contact”. In: Gerard Béhague (Ed.). *Music and Black Ethnicity: the Caribbean and South América*. Miami: University of Miami, North-South Center, 1992, p.17-46.

LYSLOFF, René T. A. “Mozart in Mirrorshades. Ethnomusicology, Technology, and the Politics of Representation”. In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 189-198.

McALLISTER, Elizabeth. *Rara! Vodou, Power, and Performance in Haiti and its Diaspora*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2002.

MAGRINI, Tullia. “Introduction: Studying Gender in Mediterranean Musical Cultures”. In: Tullia Magrini (Ed.). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press, 2003^a, p.1-32.

_____. (ed.). *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*. Chicago: University of Chicago Press, 2003^b.

MEINTJES, Louise. *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

----- . “Shoot the Sergeant, Shatter the Mountain: The Production of Masculinity in Zulu Ngoma Song and Dance in post-Apartheid South Africa”. *Ethnomusicology Forum* 13(2), p. 173-201, 2004.

MONSON, Ingrid. *The African Diaspora : A Musical Perspective*. New York: Routledge, 2003.

NETTL, Bruno. "Reflexiones sobre el siglo XX: el estudio de los "Otros" y de nosotros como etnomusicólogos". *Transcultural Music Review* n. 7, 2003. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/nettl.htm> (Acessado em: 15 de dezembro de 2007).

RADANO, Ronald e BOHLMAN, Philip V. "Introduction: Music and Race, Their Past, Their Present". In: Ronald Rodano e Philip V. Bohlman (Eds.). *Music and the Racial Imagination*. Chicago: University of Chicago Press, 2000, p. 1-53.

RAMMARINE, Tina K. "'Indian' Music in the Diaspora: Case Studies of Chutney in Trinidad and in London". In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 275-292.

ROMÁN-VELÁSQUEZ, Patria. "The Embodiment of Salsa: Musicians, Instruments, and the performance of a Latin Style and Identity". In: Jennifer Post (Ed.). *Ethnomusicology: a Contemporary Reader*. New York: Routledge, 2006, p. 295-310.

SARKISSIAN, Margaret. "Tradition, Tourism, and the Cultural Show: Malaysia's Diversity on Display". *Journal of Musicological Research* 17(2), p. 87-112, 1998.

SHELEMAY, Kay Kaufman. "Recording technology, the Record Industry, and Ethnomusicological Scholarship". In: Bruno Nettel e Philip V. Bohlman (Ed.). *Comparative Musicology and Anthropology of Music: Essays on the History of Ethnomusicology*. Chicago: University of Chicago Press, 1991

SLOBIN, Mark. "Micromusics of the West: a comparative approach". *Ethnomusicology* 36(1), p. 1-87, 1992.

_____. "The Destiny of 'Diaspora' in Ethnomusicology." In: Martin Clayton, Trevor Herbert e Richard Middleton (Eds.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. London: Routledge, 2003, p. 284-96.

SOLIS, Ted (Ed.). *Performing Ethnomusicology: Teaching and Representation in World Music Ensembles*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2004.

_____. "'You Shake Your Hips Too Much': Diasporic Values and Hawai'i Puerto Rican Dance Culture". *Ethnomusicology* 49(1), p. 75-119, 2005.

STERNE, Jonathan. *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.

STOKES, Martin. "Music and the Global Order". *Annual Review of Anthropology*, 33, p. 47-72, 2004.

TAUSSIG, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. New York: Routledge, 1993.

TSING, Anna. "The Global Situation". *Cultural Anthropology* 15(3), p. 327-360, 2000.

TURINO, Thomas. "Signs of Imagination, Identity, and Experience: A Peircian Semiotic Theory for Music". *Ethnomusicology* 43(2), p. 221-255, 1999.

VAILLANT, Derek.. "Sounds of Whiteness: Local Radio, Racial Formation, and Public Culture in Chicago, 1921-1935." *American Quarterly* 54(1), p. 25-66, 2002.

WONG, Deborah. *Speak it Louder: Asian Americans Making Music*. New York: Routledge, 2004.

_____. "Ethnomusicology and Difference". *Ethnomusicology*, 50(2), p. 259-279, 2006.

Da casa de Tia Ciata à casa da Família Hermeto Pascoal no bairro do Jabour: tradição e pós-modernidade na vida e na música de um compositor popular experimental no Brasil¹

Luiz Costa-Lima Neto

Resumo

Este artigo descreve o processo de criação, ensaio e arranjo do multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal e do grupo que o acompanhou no período de 1981 a 1993, quando o compositor e o quinteto de músicos constituíram uma comunidade unida por laços de vizinhança e parentesco em torno da casa do músico alagoano, situada no bairro do Jabour, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro. Além das músicas gravadas no período mencionado, composições de outras fases da carreira do músico são analisadas no artigo para ilustrar, de maneira mais completa, aspectos relacionados à personalidade e ao sistema musical experimental de Hermeto. Finalmente, a trajetória profissional do compositor alagoano é relacionada a alguns movimentos artísticos e gêneros musicais importantes do século XX, como, por exemplo, a bossa nova, o jazz, o modernismo nacionalista, a MPB, o BRock, a vanguarda tropicalista, etc., demonstrando, assim, o papel inovador desempenhado por Hermeto Pascoal na história contemporânea da música popular no Brasil.

Abstract

This article describes the processes of composition, interpretation and arrangement of Alagoan multi-instrumentalist, arranger and composer Hermeto Pascoal and the Group that accompanied him between 1981 to 1993, when the composer and the five musicians formed a community united by ties of neighbourhood and kinship around Hermeto's home in Bairro Jabour, on the outskirts of Rio de Janeiro. In addition to the music recorded in that period, compositions of his other career phases are examined in this paper to illustrate, more thoroughly, some aspects related to Hermeto's personality and experimental music. Finally, the professional trajectory of the composer is related to some important artistic movements and musical genres of the twentieth century, such as the bossa nova, jazz, nationalist modernism, MPB (modern Brazilian popular music), Brazilian pop-rock, vanguardist tropicalism, etc., in order to better frame the innovative role played by Hermeto Pascoal in the history of contemporary popular music in Brazil.

¹ Este artigo é baseado em minha dissertação de mestrado intitulada: *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*, defendida em abril de 1999 no mestrado em Musicologia Brasileira da UNIRIO, sob a orientação da Prof. Dra. Martha Tupinambá de Ulhôa, a quem muito agradeço. O presente artigo, contudo, amplia o recorte histórico por mim estudado no mestrado, ao contemplar exemplos musicais de outras fases da carreira do compositor Hermeto Pascoal, além de considerar vários aspectos não abordados em minha dissertação, como, por exemplo, a maneira como a experiência estética e a experiência religiosa estão interligadas no sistema musical do alagoano. Ver, ainda, COSTA-LIMA NETO, Luiz. 'The experimental music of Hermeto Pascoal e Grupo (1981-93): a musical system in the making'. In: REILY, Suzel Ana (org.). *British Journal of Ethnomusicology*, 9/i, "Brazilian Musics, Brazilian identities". British Forum for Ethnomusicology, 2000.

1 – Introdução

“Senhores desta Casa,
licença que eu vou chegando, eu vou.”
(Loa de abertura da Folia de Reis/Domínio Público)

No presente artigo sobre o multi-instrumentista, arranjador e compositor alagoano Hermeto Pascoal (Olho D'Água da Canoa, 22 de junho de 1936), pretendo dimensionar sua importância singular no panorama da música instrumental popular no Brasil. As músicas referidas no artigo serão descritas de maneira acessível ao leitor não especialista, evitando, quando possível, a terminologia especificamente musical. Para fornecer uma amostra do sistema musical de Hermeto farei referência acerca de cinquenta exemplos compostos e/ou gravados a partir do LP *Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure* (1971*)².

Tomo emprestado do pesquisador Muniz Sodré o termo ‘biombo cultural’, utilizado originalmente pelo pesquisador para demonstrar como a polarização choro-rua/samba-fundo de quintal na geografia da casa de Tia Ciata simbolizava as diferentes posições de resistência da comunidade negra carioca frente às elites após a Abolição³.

Utilizo a noção de ‘biombo cultural’ para percorrer simbolicamente os espaços principais da casa de Hermeto no bairro do Jabour, zona oeste do Rio de Janeiro. Nesta casa, Hermeto e o Grupo formado por Itiberê Zwarg (1950), Jovino Santos Neto (1954), Márcio Bahia (1958), Carlos Malta (1960) e Antonio Luis Santana, apelidado como Pernambuco (1942[1940?])⁴, ensaiaram diariamente, das 14:00hs. às 18:00hs, durante doze anos consecutivos, de 1981 a 1993. O trajeto através dos espaços da casa, como a cozinha, a piscina, a sala escondida onde Hermeto compunha e a sala de ensaio do Grupo no 2º andar, além dos hábitos dos moradores - como a feijoada aos sábados - e a participação dos animais de estimação nas músicas gravadas, revelam como ocorria o processo de composição, arranjo e ensaio de Hermeto e Grupo no período já mencionado, além de demonstrar aspectos inter-relacionados da personalidade, biografia, cosmologia pessoal e sistema musical de Hermeto Pascoal. Quando os exemplos musicais analisados no artigo tiverem sido gravados em outras fases da carreira do músico alagoano, as datas referentes a estes exemplos serão seguidas de *.

Na parte final deste artigo, contextualizo a trajetória profissional do músico alagoano relacionando-a com a história da música popular no Brasil no século XX e início do

² Gravadora Buddah Records/Cobblestone. Observo que algumas fontes indicam 1970, 1971, 1972 ou, ainda, 1973, como sendo o ano de lançamento deste 1º disco autoral de Hermeto. A confusão pode ser observada também com relação à grafia correta do sobrenome de Hermeto: ‘Pascoal’ ou ‘Paschoal’? Acredito que o ano de lançamento seja 1971 (ou 1972). A grafia correta é ‘Pascoal’, de acordo com o manuscrito autografado e fotocopiado no *Calendário do som*, no qual o próprio Hermeto assina seu nome. Ver PASCOAL, 2000. Op. cit., p. 17. Observo que os nomes de Tia Ciata e de Pixinguinha também foram grafados de várias formas: Siata, Aciata, Assiata ou Asseata, e Pizindim ou Pizinguim. Ver bibliografia.

³ Ver SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Editora Mauad, 2007, 2ª. Edição, [1979], p. 9-18.

⁴ Segundo Jovino Santos Neto o ano de nascimento do percussionista Pernambuco seria 1942 ou, ainda, 1940, no dia 15 de setembro. Infelizmente, não consegui encontrar o percussionista para confirmar sua data exata de nascimento.

XXI. Demonstro como o sistema musical inovador de Hermeto Pascoal funde a tradição, a modernidade e a contemporaneidade e avalio, finalmente, o papel estratégico da Internet como forma de resistência cultural pós-moderna.

2 – Primeira parte - Duas casas na história da música popular vocal e instrumental no Brasil

2.1 - Uma casa popular moderna, Pça. Onze, 1916

Entrincheirada na Praça Onze, junto a outras casas de famílias de origem baiana chefiadas por zeladoras de orixás (as famosas *Tias*), a casa da mulata Hilária Batista de Almeida, a Tia Ciata⁵, é considerada pelos pesquisadores como a casa “matricial” da música popular urbana carioca, onde foi gestado um dos primeiros sambas gravados, “Pelo telefone” (Donga, 1916)⁶. Muniz Sodré identifica determinados ‘biombos culturais’ na casa de Tia Ciata separando os cômodos, os espaços da casa e os gêneros musicais neles praticados: na sala de visitas próxima à rua, o choro e as danças de par entrelaçados (polcas, valsas, lundus etc.); e, no quintal ou terreiro nos fundos da casa, o samba de partido-alto ou samba-raiado e os batuques do Candomblé. A separação polarizada dos ‘biombos culturais’ na casa da respeitada *babalaô-mirim* Tia Ciata, simbolizava, segundo Sodré: “A estratégia de resistência musical à cortina de marginalização erguida contra o negro em seguida à Abolição” (Sodré, 2007[1979], p. 15). Desta maneira, continua Sodré, na frente da casa – próxima, portanto, aos olhos da elite branca - estavam a música instrumental do choro e as danças mais “respeitáveis”, enquanto que, nos fundos da casa, escondidos das autoridades e da polícia, estavam o samba com a “elite negra da ginga e do sapateado”, e a batucada dos mais velhos “onde se fazia presente o elemento religioso”. (idem).

A casa de Tia Ciata é considerada pelo pesquisador como um microcosmo da sociedade brasileira da época, exemplificando o preconceito racial e a marginalização do negro e de sua cultura pela elite branca. Músicos como Pixinguinha (1897-1973), Donga (1889-1974), Sinhô (1888-1930), João da Bahiana (1887-1974) e Heitor dos Prazeres (1898-1966) atravessavam constantemente as fronteiras sutilmente devassáveis entre o território do choro e das danças de influência européia, por um lado, e o território do samba de partido-alto e do Candomblé africano, por outro. Ao cruzarem estas fronteiras ou ‘biombos’, estes músicos reelaboravam elementos da tradição cultural africana, possibilitando novas formas de afirmação da etnia negra na vida urbana brasileira,

⁵ Nascida em Salvador, em 23/4/1854, tendo chegado ao Rio de Janeiro em 1876. Ver NAPOLITANO, Marcos, *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007, p. 18.

⁶ Nelson Fernandes, citado por NAPOLITANO, Marcos, *ibidem*, afirma que antes de “Pelo telefone” ao menos outros dois sambas já haviam sido gravados.

afirmação da qual são exemplos, em ordem cronológica de aparecimento, o choro⁷ e o samba.

2.2 - Uma casa popular pós-moderna, bairro do Jabour, 1982⁸

“Estas paredes têm som”...
(Comentário feito por Jovino Santos Neto e
por Mauro Brandão Wermelinger
em visita recente à casa da *Família*
Hermeto Pascoal no bairro do Jabour)⁹

Originalmente uma casa de apenas um andar, a residência de Hermeto no Jabour, bairro situado na Zona Oeste, nos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, foi ampliada quando, após uma turnê internacional com o Grupo, Hermeto iniciou a construção do 2º andar. Assim, diferentemente da casa da Tia Ciata, onde os músicos e convidados percorriam o mesmo piso horizontal para cruzar os ‘biombos culturais’ sucessivos que ligavam, simbolicamente, a Europa (o choro e as danças na sala de visitas próxima à rua), ao Brasil e à África (o samba e o Candomblé no quintal ou terreiro, ao fundo), a casa de Hermeto Pascoal no Jabour apresentava, por sua vez, uma disposição espacial vertical, com dois andares.

Hermeto compunha no 1º andar da casa silenciosamente, sem instrumentos, escrevendo na partitura e sentado no sofá de uma sala escondida aos olhos dos visitantes, enquanto que os músicos do Grupo: Itiberê Zwarg (contrabaixo, piano elétrico, bombardino e tuba), Jovino Santos Neto (piano elétrico, teclados, clavinete e flautas), Antônio Luis Santana/Pernambuco (percussão), Márcio Bahia (bateria e percussão) e Carlos Malta (sopros), ensaiavam no 2º andar da casa. Todos os músicos passaram a morar próximo à casa para não perderem tempo indo e vindo, diariamente, de suas moradias até o distante bairro do Jabour.

Pouco acostumado às ruas do bairro na zona oeste, e após perguntar várias vezes aos vizinhos pela localização da casa do ilustre morador do Jabour, o visitante somente

⁷ Gênero surgido nas últimas décadas do século XIX, inicialmente como uma maneira sincopada dos músicos populares tocarem danças européias como a valsa, polca, mazurca, *schottish* etc. O choro foi consolidado por Pixinguinha e outros músicos no início do século XX. Ver KAURISMAKI, Mika, *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*. DVD, Rob digital/Studio Uno, e, ainda, CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: Edit. 34, 1998.

⁸ Hermeto se fixou no bairro do Jabour em 1977, segundo a informação postada no blog: <http://www.miscelaneavanguardiosa.com>

⁹ Agradeço ao professor e músico Mauro Brandão Wermelinger pelas entrevistas a mim concedidas em 24/01/2008 e 17/02/2008 e pelas ricas informações (não só) a respeito da arquitetura da casa de Hermeto no Jabour. Mauro W. era um observador privilegiado, pois freqüentou diariamente - durante nove anos consecutivos, mais exatamente, de 1984 a 1993 - a casa onde Hermeto e Grupo ensaiavam todos os dias. Aproximadamente com a mesma idade dos integrantes do Grupo, Mauro também foi adotado pela família Pascoal. Chegou a produzir os shows do Grupo e participou de várias feijoadas de Dona Ilza, aos sábados.

tinha a certeza que havia finalmente chegado ao endereço certo quando escutava, do lado de fora da casa, o som da música tocada pelo Grupo. Após se identificar pelo interfone atendido pela dona da casa, o visitante entrava pelo portão de serviço que dava acesso à cozinha. Antes de chegar a ela, via, à direita, numa área próxima ao portão, os passarinhos nas gaiolas, o papagaio Floriano e, eventualmente, os cachorros correndo de um lado para o outro, além de vislumbrar parte de uma piscina pequena. Ao seguir em frente, e entrando na casa propriamente dita, sempre orientado pela música cada vez mais forte, o visitante atravessava a cozinha da pernambucana Dona Ilza da Silva¹⁰ e passava por uma ante-sala pequena (cuja planta-baixa em “L” escondia do visitante a sala “secreta” onde Hermeto compunha), até subir uma escada que levava ao 2º andar.

Chegando ao segundo andar da casa, o visitante identificava então dois espaços: uma saletinha de descanso com uma geladeira, cadeiras e um banheiro próximo, e a sala grande com os instrumentos do Grupo: piano, teclados, percussões, bateria, sopros, contrabaixo elétrico, além de vários objetos sonoros percussivos e pilhas e mais pilhas de partituras manuscritas. Como isolamento acústico, esteiras de palha compradas por um preço barato em lojas de materiais de Umbanda foram coladas nas paredes da sala de ensaio, conferindo ao ambiente uma aparência rústica de choupana. Finalmente, através das janelas eram vistas as casas da vizinhança e, acima delas, o espaço ilimitado do céu azul ensolarado que impunha sua presença através do calor quase insuportável, que esquentava a laje em brasa nos dias quentes.

A arquitetura da pequena casa era constituída, assim, de dois ‘biombos culturais’ principais: o espaço privado no 1º andar da casa, no qual Hermeto compunha “secretamente”, sem ser visto ou escutado por ninguém, e o 2º andar, mais acessível, ocupado pelos músicos nos ensaios diários. O 2º ‘biombo’ deixava entrever o 3º espaço, externo à casa, preenchido, por sua vez, pelas casas da vizinhança encimadas pelo céu. As janelas possibilitavam uma troca: as músicas tocadas pelo Grupo vazavam para a vizinhança, enquanto que a paisagem sonora dos pássaros, cachorros, papagaio, cigarras etc., invadiam a casa e passaram a habitar, permanentemente, algumas músicas gravadas no período.

As personagens da casa incluíam os donos Hermeto Pascoal e Dona Ilza, os filhos e filhas do casal, “os meninos do Grupo” (como Hermeto chamava paternalmente os músicos que o acompanhavam), além do faz-tudo Mauro Brandão Wermelinger e, finalmente, os pássaros engaiolados, Floriano o papagaio e os cachorros *Spock*, Bolão e Princesa.

Os espaços da casa e as personagens acima mencionadas aparecem em determinadas músicas incluídas nos seis LPs gravados por Hermeto e Grupo no período de 1981 a 1993, seja nos títulos, nas referências sonoras ou, ainda, nas gravações caseiras que acabavam sendo incluídas nos discos. Como exemplo, as faixas: “Ilza na feijoada” (1984), uma música modal com rítmica nordestina, que, diga-se de passagem, era um verdadeiro *hit* nos shows da época, na qual ouvimos a voz dos integrantes do Grupo e uma gargalhada de Dona Ilza; e “Aula de natação” (1992), a “música da aura”, isto é, uma música atonal que tinha como melodia o diálogo entre a filha de Hermeto, Fabíola - professora de natação - com as crianças na piscina da casa. Outros exemplos são, por ordem cronológica: a música “Cores” (1981), na qual é incluído o silvo agudo de uma cigarra gravado na árvore em frente à casa de Hermeto e afinada com os instrumentos

¹⁰ Com a qual Hermeto se casou em Pernambuco, em 1954. Viveram juntos durante 46 anos e tiveram seis filhos. Infelizmente, Dona Ilza faleceu há alguns anos.

do Grupo; “*Spock na escada*” (1984), um forró no qual foram incluídos os latidos sincopados do cachorro de Hermeto; e “*Papagaio alegre*” (1984), na qual o papagaio Floriano é solista¹¹. Outros exemplos de utilização musical de sons de animais (não gravados na casa no Jabour) são, para mencionar apenas duas composições: “*Arapuá*” (1986), na qual os timbres instrumentais, texturas e harmonias dissonantes simulam o som da abelha *Arapuá*, de zumbido grave; e, “*Quando as aves se encontram nasce o som*” (1992), faixa onde diversos cantos de pássaros são utilizados como frases rítmico-melódicas harmonizadas e arranjadas por Hermeto para os instrumentos do Grupo¹².

Fazendo uma comparação com os espaços públicos e privados da arquitetura da casa de Tia Ciata, o 1º andar da casa de Hermeto - onde o músico compunha longe dos olhos dos demais habitantes da casa e dos visitantes - corresponderia ao terreiro ou quintal da casa de Tia Ciata, lugar no qual o samba e os batuques do Candomblé ocorriam secretamente, enquanto que, o 2º andar da casa de Hermeto, espaço devassado pelas janelas e pelo vazamento do som produzido pelo Grupo, estaria associado, por sua vez, a sala de visitas próxima à rua, onde Pixinguinha e os demais chorões da casa de Tia Ciata tocavam suas polcas, valsas, lundus, *schottische* e choros.

A disposição básica frente-fundos-exterior dos ‘biombos culturais’ da casa de Tia Ciata, encontra, então, uma correspondência com a casa de Hermeto e será utilizada para demonstrar como ocorria o processo de composição, arranjo e ensaio de Hermeto e Grupo, além de abordar aspectos da personalidade, da biografia, da cosmovisão e do sistema musical de Hermeto.

3 – Uma descrição densa¹³

3.1 - Hermeto e Grupo

Da sala onde compunha, Hermeto podia ouvir os músicos facilmente. Assim, quando acabava de escrever a partitura com o esboço melódico-harmônico de uma nova composição, Hermeto subia a escada, punha a partitura por debaixo da porta do 2º andar e descia de volta a seu posto. Como a grafia de Hermeto apresentava a dupla dificuldade dos acordes dissonantes dificilmente analisáveis pela harmonia tradicional, além de uma escrita que às vezes deixava dúvidas quanto à localização exata das notas no pentagrama - devido à deficiência visual de Hermeto - geralmente os músicos do Grupo reescreviam as partes manuscritas pelo *Campeão*. Este era o apelido dado ao alagoano

¹¹ Escutar, ainda, “*Caminho do sol, Tributo ao papagaio Floriano*” (1999*), música com instrumentação constituída de naipe de assobios, zabumba e prato de choque, simulando uma banda de pífanos nordestina.

¹² Ver COSTA-LIMA NETO, Luiz, op. cit., 1999, para uma lista mais completa das músicas de Hermeto nas quais sons de animais são incluídos, além de outras formas de utilização de sons de animais no sistema musical do alagoano.

¹³ “*Descrição densa*” é um tipo de descrição etnográfica que busca não apenas narrar os fatos tal qual eles se apresentam superficialmente aos olhos de um observador, mas *interpretar* o que estes fatos significam num determinado contexto, de acordo com os códigos socialmente estabelecidos pelos nativos de um grupo cultural específico. Ver GEERTZ, Clifford. *A interpretação das Culturas*, 1989, p. 13-41.

pelos “meninos do Grupo”, contudo, observo que a hierarquia por várias vezes era invertida, pois os “meninos do Grupo” também eram chamados de *Campeões* por Hermeto. Após os músicos terminarem de passar a limpo as partes manuscritas pelo alagoano, eles as tocavam em seus instrumentos e, neste momento, Hermeto, sentado no 1º andar, ouvia tudo com seu ouvido absoluto e lá de baixo corrigia a transcrição: “Jovino, não é Sol com 7ª maior, é menor!”¹⁴. Logo após, o compositor subia novamente para resolver eventuais detalhes técnicos de execução e fazer o arranjo. O processo de criação funcionava seguindo estas etapas e, às vezes, uma música era “acabada” rapidamente, em apenas três horas de trabalho.

Um breve parêntese. A lista de visitantes e músicos que estiveram nos ensaios no Jabour¹⁵ é grande e inclui nomes como: Chester Thompson, Alphonso Johnson, Pat Metheny, Ernie Watts, naipes da Orquestra Sinfônica de Boston, Mauro Senise, Márcio Montarroyos, Zeca Assumpção, Nivaldo Ornellas, Paulo Moura, etc. Além destes músicos, “medalhães”, uma verdadeira romaria de estudantes brasileiros e internacionais anônimos se dirigia ao Jabour para assistir aos ensaios de Hermeto e Grupo¹⁶. Havia músicos populares, eruditos, o pessoal do choro, do *jazz*, da vanguarda da música popular brasileira, do *fusion*, etc. Se não é possível encaixar estes visitantes em uma só tendência musical, creio que todos partilhavam de um ponto de vista em comum: a casa de Hermeto representava um reduto, longe da zona sul carioca e dos gêneros musicais populares vocais que dominaram a cena durante a década de 1980, como por exemplo, o *BRock*¹⁷. Uma briga ocorrida na imprensa, entre o jornalista Arthur Dapieve e o cartunista Angelli, ilustra bem o cenário musical de então. Dapieve defendia a banda carioca *Blitz* da acusação de plágio feita por Angelli, que teria acusado a *Blitz* de copiar o paranaense Arrigo Barnabé (1951). O embate entre a turma do *BRock*, apoiada por jornalistas cariocas e grandes gravadoras, de um lado, e os artistas independentes de origem universitária ligados à *Vanguarda paulista*, de outro, ilustra algumas forças opostas que polarizavam o panorama musical da época. A música de Hermeto, por sua vez, não tinha a ver nem com a *Vanguarda paulista* (de influência tropicalista), nem muito menos, com a *Blitz* roqueira¹⁸.

Diga-se que o meio que Hermeto elege para atuar não é o da vanguarda erudita, nem popular. A tropicália, que é um exemplo de vanguarda na música brasileira popular, foi um movimento com o qual Hermeto manteve poucos elos de ligação, como o leitor poderá constatar no decorrer deste artigo. A vanguarda apesar de “enfrentar sérias dificuldades para ver seu trabalho realizado”, o que às vezes “pode chegar a não

¹⁴ Conforme relato de Mauro B. Wermelinger, em entrevista já citada.

¹⁵ Os ensaios às sextas-feiras eram abertos ao público.

¹⁶ Fui a quatro ensaios no Jabour entre 1987-1992. Em 1998-1999, durante o mestrado, novamente estive algumas vezes na casa para entrevistar Hermeto.

¹⁷ Ver DAPIEVE, Arthur, *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo, Editora 34. (5ª edição), 2000 [1995], p. 55.

¹⁸ Contudo, observo que apesar das diferenças musicais marcantes, Hermeto e Grupo, de um lado, e os artistas e grupos da *Vanguarda Paulista*, de outro, partilhavam alguns territórios comuns, como, por exemplo, a gravadora independente paulista *Som da Gente*, utilizada tanto por Hermeto e Grupo como pelos artistas paulistas de vanguarda ligados ao teatro Lira Paulistana.

ocorrer”, acaba geralmente por ser absorvida pela tradição e seus canais convencionais. Isto porque “os inconformistas vieram de um mundo artístico, foram treinados nele e, num grau considerável, continuam voltados para ele”. (BECKER, 1977, p. 15) ¹⁹ Este não é o caso de Hermeto, um músico autodidata, vindo do meio rural e sempre em choque com qualquer tipo de instituição, como, por exemplo, as gravadoras transnacionais e os meios de comunicação convencionais. Por isso, em outro trabalho (Costa-Lima Neto, 1999), preferi afirmar que Hermeto seria um músico popular *experimental*, mesmo que o próprio compositor não se incluía em nenhuma corrente, movimento artístico ou rótulo já existente²⁰.

Na realidade, além do estilo inconfundível da música criada pelo alagoano, outras particularidades tornavam sua casa no Jabour um lugar realmente único para todos aqueles músicos, famosos ou anônimos, que a freqüentavam. De fato, em torno de Hermeto se constituía uma certa “mística”, comparável a que cerca determinados compositores eruditos. Não pretendo aqui incentivar o culto às “excentricidades” do alagoano, que já foram objeto de sensacionalismo na imprensa, mas somente apontar determinadas habilidades musicais que ele possui em alto grau. Em primeiro lugar, o ouvido absoluto infalível e a rapidez com que Hermeto compunha sem instrumentos, utilizando apenas o ouvido interno para imaginar os sons que ele anotava na partitura. Além disso, Hermeto é um multi-instrumentista e, ao mesmo tempo, um improvisador virtuoso. No LP *Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux* (1979*), por exemplo, ele demonstra que, em um mesmo solo, podia se alternar tocando instrumentos como o piano elétrico, teclados eletrônicos, a escaleta, instrumentos de sopro e percussão, às vezes utilizando dois instrumentos simultaneamente e, ainda, a voz. Mauro Wermelinger²¹ relata que outra característica incomum do alagoano era escrever a partitura e já sair tocando, como se conhecesse, há muito tempo, a música recém-criada por ele. Além disso, Hermeto compunha nas situações mais improváveis, como por exemplo, durante a transmissão televisiva de uma partida de futebol²², esporte que ele adora, ou mentalmente, durante uma entrevista, ou, finalmente, logo após o almoço. Por isso, ele andava pela casa sempre com um papel de partitura (vazio) dobrado no bolso.

Além de Hermeto ter feito referência a formas musicais eruditas nos títulos de suas composições, como, por exemplo, na “Sinfonia em quadrinhos” e na “Suíte Pixitotinha”²³ (ambas não gravadas comercialmente), nas “Suíte Norte, Sul, Leste, Oeste” e “Suíte paulistana” (1979*) e também na “Suíte Mundo Grande” (1987), as associações entre

¹⁹ In VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977, p. 9-25.

²⁰ Ver NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974.

²¹ Em entrevista já citada.

²² A informação de Mauro é confirmada pela nota de rodapé escrita por Hermeto no *Calendário do som* (para os aniversariantes do dia 2 de agosto): “Música feita vendo o jogo molenga de nossa seleção.” Ver PASCOAL, Hermeto, 2000*. *Calendário do Som*. Editora SENAC, p. 63. Observo que Hermeto parece ter a mesma capacidade que Heitor Villa-Lobos (1887-1959) tinha, segundo relatos de observadores que atestaram que o compositor erudito escrevia e compunha música sem se importar com o barulho das crianças brincando a seu redor, de gente falando, etc.

²³ Ver, também a “Sinfonia do Alto da Ribeira” e <http://www.hermetopascoal.com.br/orquestra/audio.asp>

Hermeto e a música erudita incluem, ainda, a grande importância da escrita musical no processo de criação, interpretação e arranjo durante o período de 1981 a 1993. Com exceção do percussionista Pernambuco, os demais integrantes do Grupo tiveram passagens pela música erudita e a abandonaram para se dedicar à música popular. Por isso, esta formação tinha características que a tornavam semelhante a um conjunto de música de câmara e, ao mesmo tempo, a uma banda popular. Hermeto lhes ensinava: “É necessário compor e escrever como se fosse improvisado e tocar como se fosse escrito”²⁴. Na realidade, apesar de indiscutivelmente influenciado pelo *jazz* (especialmente no que diz respeito ao aspecto harmônico), a improvisação praticada por Hermeto ultrapassa o modelo de algumas escolas norte-americanas de *jazz*, modelo este baseado nos desdobramentos melódicos (leia-se “escalas de acorde”) das estruturas harmônicas. Para Hermeto, a improvisação é existencial. Mais do que a capacidade de criar frases a partir de esquemas harmônicos *x*, *y* ou *z*, a improvisação é a busca permanente do *inusitado*, presente tanto na improvisação propriamente dita, como na composição escrita²⁵.

Os ensaios grupais diários, de 2ª a 6ª feira, das 14:00hs. às 18:00hs., antecidos pela prática diária matinal, quando os músicos ensaiavam os trechos mais difíceis de suas partes individuais - além do processo rápido de criação de Hermeto e Grupo - possibilitaram um fato inédito na música instrumental brasileira: a manutenção de um repertório de centenas de músicas que constantemente era acrescido de mais composições. Assim, independente das músicas novas, compostas diariamente, Hermeto e Grupo tinham um repertório fixo com “cartas na manga” para os shows, isto é, cerca de 200 músicas, que eles ensaiavam sempre. Quando chegavam ao show propriamente dito, eles tocavam apenas pequena parte deste montante, pois as músicas, ao vivo, cresciam de tamanho devido às improvisações (bem) maiores que nos ensaios. Por isso, cada show tinha duração mínima de duas horas, mas, dependendo do local, podia se estender por três, quatro ou mais horas. O recorde ocorreu em Pendotiba (em Niterói / RJ), durante a inauguração de uma casa noturna especializada em *jazz*, quando Hermeto e Grupo tocaram por cinco horas e meia. Antes do final da apresentação, todo o público pagante já havia se retirado do local, restando apenas, como “platéia”, os sonolentos garçons da casa. Justamente por causa deste repertório vasto e numeroso, um show era totalmente diferente do outro. Tal como Jovino Santos Neto afirmou em entrevista: “A gente ensaia muito porque o repertório é sempre muito grande e sempre novo. Em doze anos tocando com ele, nunca fiz dois shows iguais”. (RODRIGUES, 1990, p. 03).

A fonte realmente parecia inesgotável, assim como o esforço.

Mauro Wermelinger relatou que o trabalho dos músicos era realmente exaustivo e que Hermeto não os poupava: “Mauro, eles hoje vão morrer, hoje eu vou chegar lá e eles vão estar estirados no chão... Eles não vão conseguir tocar isso porque acho que nem eu

²⁴ Conforme relato de Jovino Santos Neto, em entrevista concedida a mim em 1997.

²⁵ Observo que determinados modelos improvisacionais de origem folclórica também são utilizados por Hermeto, como, por exemplo, a embolada, gênero poético-musical no qual “as dificuldades de dicção transformam o canto em um jogo de destreza vocal que desvia a atenção do ouvinte do conteúdo semântico para o ‘valor sonoro’ das palavras”. Ver TRAVASSOS, Elizabeth. “‘O avião brasileiro’: análise de uma embolada”. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 91. A este respeito, escutar o improviso vocal “embolado” de Hermeto em “Remelexo” (1979*) e, escutar ainda, “Viva Jackson do Pandeiro” (2002*). Ver COSTA-LIMA NETO, Luiz, op. cit., 1999, capítulo III, para uma explicação mais detalhada sobre o conceito de improvisação em Hermeto Pascoal.

vou conseguir tocar o que escrevi!”, dizia Hermeto. Concordando com o relato de Mauro, o baterista do Grupo, Márcio Bahia, me relatou em entrevista que, algumas vezes, durante os ensaios matinais individuais em casa, ele chegava a ser acometido de enxaqueca e tinha que se deitar para descansar após “quebrar a cabeça” estudando as difíceis partes escritas por Hermeto. De fato, estas músicas – observo que também o norte-americano Frank Zappa (1940-1993) tinha um repertório musical por ele denominado *humanly impossible* (‘humanamente impossível’) – estão identificadas, às vezes, pelos próprios títulos: “Correu tanto que sumiu” (1980*), “Intocável” (1987), “Difícil, mas não impossível” (não gravada), entre outras²⁶. Na realidade, independente do título, várias músicas do alagoano têm caráter de estudo: “Arapuá” (1986), por exemplo, é um estudo para sax barítono, no qual nenhum dos demais integrantes do Grupo é poupado tecnicamente; “Série de Arco” (1982), por sua vez, foi feita inicialmente para piano e apresenta um alto grau de dificuldade técnica; finalmente, a faixa “Irmãos Latinos” (1992) tem uma linha de contrabaixo elétrico difícilíssima com a qual Hermeto presenteou o amigo e músico Itiberê, num momento delicado da vida do contrabaixista.

3.2 – Três personas e uma mesma casa

Além da dinâmica de trocas entre Hermeto e Grupo, os ‘biombos culturais’ da casa de Hermeto ilustram como a biografia do músico alagoano está relacionada a seu sistema musical, sistema este que, acompanhando as três etapas da trajetória profissional do músico e sua cosmologia pessoal, funde elementos regionais, nacionais, internacionais e universais.

3.2.1 - O 1º andar (1936-1950)

No primeiro andar da casa, encontramos o *indivíduo* Hermeto, compositor, ligado às raízes rurais folclóricas nordestinas de sua infância em Lagoa da Canoa, Município de Arapiraca, Alagoas (onde nasceu e viveu entre 1936 e 1950). Lagoa da Canoa forneceu para Hermeto as bases de seu idioma musical experimental, pois é a partir das tradições rurais de sua infância que ele exerce a experimentação. Lá, impedido de brincar sob o sol com as outras crianças e seguindo a tradição nordestina dos músicos portadores de necessidades especiais de visão (Cego Aderaldo, Cego Oliveira, Sivuca, Luiz Gonzaga, entre outros), Hermeto faz da música seu brinquedo sonoro predileto, seja compondo musiquinhas percutindo pedaços de ferro roubados do monturo (lixo) do avô ferreiro, seja fazendo duos de flauta de mamona com pássaros e sapos, seja tocando a sanfona *pé-de-bode*, de oito baixos, junto com o irmão e o pai nos forrós e festas de casamento²⁷.

Desde Lagoa da Canoa Hermeto exercita um paradigma, isto é, um modelo musical fundamental, que ele ampliará ao longo de sua carreira. Segundo este paradigma precocemente experimental, o garoto Hermeto funde, de maneira improvisada, os ruídos da natureza, dos animais, dos objetos sonoros não convencionais (como os ferros

²⁶ Escutar, também, os finais *humanly impossible* das músicas “Chorinho para ele” (1977*) e, especialmente, “Aluxan” (2002*).

²⁷ Escutar “Forró em Santo André” e “Forró Brasil” (1979*), “Arrasta pé alagoano” (1980*) e “O tocador quer beber” (1986).

percutidos, por exemplo) e as melodias da fala (por ele denominadas, posteriormente, de “música da aura”), aos estilos musicais ‘convencionais’ e aos sons de altura definida de instrumentos como a sanfona *pé-de-bode* e a flauta. A presença dos pássaros, do papagaio Floriano e dos cachorros próximos à piscina, na casa no Jabour, demonstra que Hermeto mantinha parte da paisagem sonora e da geografia de sua infância. Pois como o músico afirmou em entrevista: “Até os quatorze anos eu estive em Lagoa da Canoa, minha terra, em contato com a natureza. Todo mundo pensa que a natureza é apenas isso. Não é. Ela pode estar num carro na Avenida Brasil, na hora do *rush* ou durante a tempestade. Para mim a natureza é tudo que você vê pela frente. É o cotidiano”²⁸.

Percorrendo ainda o 1º andar da casa no Jabour – espaço que corresponderia ao terreiro de Candomblé na casa de Tia Ciata - podemos observar uma outra característica importante de Hermeto: sua cosmologia ou cosmovisão pessoal, relacionadas à religiosidade e a espiritualidade do músico alagoano, que certamente contribuíram para sua imagem pública de *bruxo* ou *magô do som*.

Os ‘biombos culturais’ nos serão úteis, mais uma vez. A sala onde Hermeto compunha era alcançada somente após o visitante atravessar a cozinha de Dona Ilza e, em seguida, um trecho algo labiríntico. Creio que esse percurso geográfico é também simbólico. A pernambucana Dona Ilza da Silva, cujas feijoadas aos sábados uniam todos os habitantes da casa - além dos convidados e vizinhos - era, a exemplo de Tia Ciata, adepta de religiões afro-brasileiras e *guardava*, da cozinha, a entrada da casa e dos cômodos onde Hermeto compunha e onde o Grupo ensaiava. Como relatei anteriormente, era ela a primeira pessoa que o visitante contatava através do interfone, ainda antes de entrar na casa.

Aparentemente Hermeto e Ilza partilhavam algumas crenças religiosas comuns e, segundo informação levantada em entrevistas com os membros do Grupo, o título da música “Magimani Sagei” (1982) se refere ao nome de um(a) *Caboclo(a)*, isto é, uma entidade indígena a quem os adeptos da Umbanda atribuem um grau espiritual muito elevado. Nesta música, o ritmo predomina. Hermeto utiliza a bateria como um instrumento melódico, construindo sete frases rítmico-melódicas que, dobradas pelo contrabaixo elétrico, servem como base para o tema tocado pela flauta, flautim e cavaquinho, e para o livre improvisado das flautas de bambu, flauta baixo e ocarinas. Durante o processo de gravação, o técnico de estúdio Zé Luiz inventou, a pedido de Hermeto, palavras com sonoridade tupi (“oirê, ogorecotara, tanajura”), enquanto, nos *breques* instrumentais, os músicos falavam palavras desconexas, sopravam apitos e gritavam. Os latidos dos cachorros *Spock*, Bolão e Princesa adensavam a textura geral, enquanto o andamento acelerava até o final *free*, improvisado. “Magimani Sagei” sugere uma dança tribal e tem raízes profundas no imaginário de Hermeto e em sua infância em Lagoa da Canoa, próxima à cidade de Palmeira dos Índios, reduto dos índios Xucuru-Cariri²⁹.

Outras referências discográficas, musicais e bibliográficas ajudarão a ampliar o quadro com mais aspectos relevantes da espiritualidade e religiosidade de Hermeto. No LP

²⁸ Ver GONÇALVES E EDUARDO, “Vivendo música”. Rio de Janeiro: *Revista Backstage*. 1998, 39: 46-57.

²⁹ Escutar, também, “Dança da selva na cidade grande” (1980*), música com sonoridade bastante experimental e “indígena”, na qual a voz falada é combinada à percussão e ao improvisado de flauta de bambu.

Brasil Universo (1985), por exemplo, uma balada em compasso binário, com uma longa introdução de piano solo, intitulada “Mentalizando a cruz”, foi composta por Hermeto e dedicada ao músico Paulo Cesar Wilcox. Hermeto parecia convencido que o homenageado, recém-falecido, teria “soprado” esta música aos seus ouvidos, como numa psicografia³⁰. No LP *Zabumbê-bum-á* (1979*)³¹, por sua vez, as músicas “São Jorge”³² e “Santo Antônio”³³ têm em seus títulos os nomes de santos cristãos e contam com a participação dos pais de Hermeto: Vergelina Eulália de Oliveira e Pascoal José da Costa. As duas faixas remetem à música nordestina folclórica e às festividades populares relacionadas ao calendário católico. “Santo Antônio”, por exemplo, inicia e acaba com a voz da mãe de Hermeto descrevendo o cortejo do dia deste santo, acompanhada de cantos modais religiosos nordestinos, e por Zabelê e Pernambuco imitando as vozes de crianças pedindo esmolas.

Outro exemplo musical que alude ao universo religioso do sincretismo popular é “Missa dos escravos”, gravada no disco homônimo (*Slaves Mass*, 1977*)³⁴. Esta música possui uma rítmica muito variada, com forte influência afro-brasileira. Após alternar compassos de sete e cinco pulsos, “Missa dos escravos” chega ao clímax, repetindo um mesmo ciclo de quatorze pulsos, assimetricamente divididos em grupos de 3, 3, 2, 2, 2 e 2 pulsos. A frase cantada “Chama Zabelê pra poder te conhecer” é entoada hipnoticamente num crescendo, em uma mesma nota grave contínua, como em um recitativo (*recto tono*) de uma missa católica medieval, acompanhada pelo naipe dissonante de flautas e tendo como base os batuques dançantes dos tambores da bateria. No final, um duo de porcos grunhindo dialoga com o solo vocal de gargalhadas, choro e gritos de Flora Purim, superpostos a uma melodia lenta tocada na flauta transversa em uníssono com a voz cantada, aparentemente inspirada nos cantos de rezadeiras e nos benditos e incelenças do catolicismo popular nordestino.

“Maracá-maracatu-maracájá-Mará”! Na letra de “Mestre Mará” (1979*) - música rica em recursos vocais não convencionais, como sussurros, chiados, glissandos, ataques glotais, tosse, gritos, etc. - Hermeto utiliza palavras de sonoridade afim (aliterações), técnica muito comum na embolada nordestina, para associar a denominação do ritmo afro-brasileiro ‘maracatu’, com o instrumento indígena ‘maracá’, além do gato-do-mato (na língua indígena) ‘maracájá’ e, finalmente, o nome do mestre ‘Mará’. Nesta música, a melodia cantada por Hermeto está numa velocidade (andamento) lenta, enquanto o coro explorando recursos vocais não convencionais está em outro andamento, mais

³⁰ Conforme o relato de Mauro W., em entrevista citada. Escutar, também, a música “Cannon” (1977*), dedicada ‘espiritualmente’ ao saxofonista alto Cannonball Adderley. “Cannon” é um longo solo lento de flauta transversa de Hermeto, acompanhado pelos sons de pássaros e pela voz do próprio Hermeto, como se estivesse rezando.

³¹ Na época deste disco excelente, o Grupo que acompanhava Hermeto era constituído de Nenê, Zabelê, Cacao, Jovino, Pernambuco e Itiberê. O disco contou ainda com a participação de Antonio Celso, na guitarra.

³² Observo que no sincretismo popular afro-brasileiro este santo corresponde ao Orixá Ogum.

³³ Popularmente Santo Antônio é considerado o santo “casamenteiro”.

³⁴ O Grupo constituído por Hermeto à época era constituído de: Ron Carter, Aírto Moreira, Flora Purim, Raul de Souza, Chester Thompson, David Amaro, Hugo Fatoruso e Alphonso Johnson.

rápido. A superposição incomum dos dois andamentos em “Mestre Mará” indica a presença de duas *dimensões* simultâneas. De fato, além da Umbanda, do espiritismo, e das tradições musicais relacionadas ao catolicismo popular do nordeste, nesta música o alagoano revela outra faceta de sua espiritualidade ao cantar: “Ô Mestre, recebi sua mensagem, foi com muita alegria que musiquei sua imagem.” O ‘mestre’ em questão parece estar relacionado a outra figura que Hermeto denominou “O Dom”³⁵, e que, em 1996, o incumbiu da tarefa “devocional” de compor uma música por dia, durante um ano inteiro, homenageando a todos os aniversariantes do planeta com um *Calendário do som*³⁶. Este contém 366 partituras, incluindo os anos bissextos.

Considerados em conjunto, os aspectos referentes à religiosidade e à espiritualidade de Hermeto revelam sua visão cosmológica particular, cujas raízes estão fincadas fortemente no sincretismo popular. A música é um veículo transcendental que o une à natureza e aos animais, aos demais seres humanos e aos seres das hierarquias espirituais. Neste sentido, para o *bruxo* Hermeto, a música é um ritual. Através do ritual musical, a experiência espiritual e a experiência estética se interligam, de maneira inseparável. Assim, subindo e descendo a escada que une os dois andares da casa, Hermeto constrói e simultaneamente participa da ordem harmoniosa do sagrado³⁷, que ele oferece com devoção a todos os seres humanos, em forma de música.

Creio ainda que uma certa celebração profana era parte importante do calendário da casa no Jabour: a feijoada de Dona Ilza, aos sábados, quando a família Pascoal e as famílias dos músicos, além dos agregados e convidados, se reuniam para confraternizar e repor as energias gastas na semana. Os instrumentos (piano *fender rhodes*, bateria, sopros, etc.) eram transportados do 2º para o 1º andar, até a área aberta onde ocorria a feijoada e, então, Hermeto e os músicos do Grupo se alternavam comendo, bebendo e tocando, cercados pelos familiares e pelos convidados, sempre numerosos. “O dinheiro que o Hermeto ganhava com os *shows* no Brasil e com as turnês internacionais era só para isso: comer bem, pagar as contas e se vestir razoavelmente bem. Eles viviam apenas com o básico. O *negócio* deles era tocar”. (WERMELINGER, 2008a). A feijoada, um dos símbolos da culinária nacional, é um prato ligado diretamente à presença dos negros em terras brasileiras e é resultado da mistura dos costumes alimentares europeus com a criatividade do escravo africano. A feijoada de Dona Ilza está relacionada simbolicamente ao duo de porcos solistas e à ‘liturgia pagã’ da música “Missa dos escravos” (1977*), já mencionada³⁸. De fato, música e culinária são duas áreas interligadas no imaginário e na música de Hermeto Pascoal, como a sua declaração, a seguir, revela: “Eu faço uma panelada, essa música que eu chamo universal. (...). É o mundo misturado, mas é o Brasil que predomina. Ninguém come no mundo, como se come no Brasil, com as misturas que têm no Brasil”. (FRANÇA, 2004, p. 13).

³⁵ Segundo Mauro W., em entrevista citada.

³⁶ Ver PASCOAL, Hermeto, 2000, op. cit., p. 16-9. Escutar ‘Itiberê Orquestra Família’, 2005. CD duplo, *Calendário do Som*. Gravadora Maritaca.

³⁷ Sobre a relação entre ritual, experiência e música ver REILY, Suzel Ana. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago University Press, 2005, p. 11-17.

³⁸ Escutar, ainda, a música lenta e atonal “Religiosidade” (1980*), a experimental “Velório” (1971*) e, também, “Santa Catarina” (1984), além de “Tacho (Mixing Pot)” (1977*).

3.2.2 - O 2º andar (1950 a 1970)

Continuando o percurso e adentrando ao segundo andar da casa no Jabour, temos Hermeto *em sociedade*, o arranjador e intérprete em contato com o Grupo e com a música popular urbana e internacional de sua adolescência e juventude nas Rádios e boates de Recife, Caruaru, Rio de Janeiro e São Paulo, cidades onde viveu de 1950 a 1970.

Após Lagoa da Canoa, em 1950 a família Pascoal se mudou para Recife (PE). Com seu irmão, José Neto, Hermeto tocou em uma Estação de Rádio local, a Rádio Tamandaré, e depois, na Rádio Jornal do Comércio. Durante cerca de 15 anos, Hermeto aprendeu, autodidaticamente, a ler e escrever música, a tocar a sanfona de 32 e 80 baixos, além do piano, flauta, saxofone, baixo, violão, percussão, e outros instrumentos.

Ele começou sua carreira profissional como músico prático, tocando choro, frevo, baião e seresta nos grupos regionais das estações de Rádio. Tocou ainda em conjuntos de baile ou em *night-clubs* de Recife, Rio de Janeiro (1958) e São Paulo (1961) e em trios e quartetos de jazz (*SambrasaTrio* e *SomQuatro*).

A percepção ampliada, a prática instrumental intensa de um repertório variado e a observação do trabalho das cantoras e cantores, instrumentistas, arranjadores e regentes das Rádios – como Clóvis Pereira dos Santos (1932), César Guerra Peixe (1914-1993) e Radamés Gnattali (1906-1988)³⁹, permitiram a Hermeto aprender, gradativamente, a arte da instrumentação e arranjo. Os Festivais da canção, nos quais ele participou como instrumentista e arranjador entre 1967 e 1970, consolidaram sua leitura e escrita musical, ao mesmo tempo em que o desenvolveram como arranjador.

Em 1966, Hermeto entra no *Trio Novo*, o qual, com a entrada do músico alagoano, passa a se chamar *Quarteto Novo*⁴⁰. Este grupo representou o meio do caminho na carreira de Hermeto, marcando a transição entre o instrumentista contratado pelas Rádios e boates noturnas, para o arranjador e compositor conhecido internacionalmente. Além de Hermeto Pascoal (flauta, piano e violão), o *Quarteto Novo* incluía os músicos Heraldo do Monte ([1935], viola caipira e guitarra elétrica), Theo de Barros (violão e baixo) e Aírto Moreira ([1941], bateria e percussão).

Após ter gravado um disco antológico em 1967, pela gravadora Odeon, o grupo se dissolveu em 1969. Hermeto contou-me em entrevista que um dos motivos que apressou a curta carreira do *Quarteto Novo* fora a proposta nacionalista de Geraldo Vandré: “Quando eu dava um acorde bem moderno, as pessoas falavam criticando: acorde de *jazz* não pode. Mas não era acorde de *jazz*, era minha cabeça que estava querendo. A música é do mundo. Querer que a música do Brasil seja só do Brasil é como ensacar o vento e ninguém consegue ensacar o som”⁴¹.

³⁹ Hermeto dedicou a ele a música “Mestre Radamés” (1984). Além do arranjo variado e rico desta música, escutar, especialmente, a divisão rítmica difícilíssima da bateria tocada por Márcio Bahia.

⁴⁰ Agradeço ao *gentleman* pesquisador da música brasileira, Prof. Dr. Sean Stroud, por ter me presenteado com cópias de discos raros de Hermeto, anteriores ao *Quarteto Novo*. Observo que estes discos foram encontrados em lojas de Londres, Inglaterra (!). Não é de hoje que alguns estrangeiros parecem valorizar a música brasileira mais do que muitos brasileiros...

⁴¹ Em entrevista concedida a mim em março de 1999.

Inspirado no modernismo nacionalista de Mário de Andrade (1893-1945), Geraldo Vandré (1935) propunha a criação de uma música brasileira “autêntica”, “pura”, baseada no folclore rural e evitando qualquer forma de influência externa. Naqueles anos de ditadura militar tudo que servisse como ícone da cultura do colonizador – como o *jazz*, as guitarras elétricas, o *rock’n roll*, o *iê-iê-iê* da Jovem Guarda e o tropicalismo – podia ser furiosamente bombardeado pelos intelectuais, estudantes e artistas da esquerda urbana, da qual Vandré era um militante ardoroso⁴², como suas “canções de barricada” demonstravam (NAPOLITANO, 2007, p. 125). Contudo, para Hermeto, que cresceu no meio rural, a cultura folclórica não carregava as mesmas associações “autenticamente nacionalistas” que tinha para Vandré. Se para os artistas da classe média urbana a procura pelo “nacional” significava a descoberta e preservação da cultura rural “distante”, para Hermeto, no entanto, tal projeto significava confinamento e repetição: a música folclórica não era algo que necessitava ser descoberto, reinventado ou produzido artificialmente.

Mas Hermeto não rejeitou apenas o “purismo” nacionalista de Vandré. Ele recusou, ainda, o outro caminho alternativo que ocorria na época dos Festivais da canção, a *Tropicália*, liderada por Caetano Veloso (1942) e Gilberto Gil (1942). Os tropicalistas invocavam o canibalismo antropofágico de Oswald de Andrade (1890-1954), fundindo músicas disseminadas pelo rádio, televisão e cinema, com samba, rumba, baião, pontos de macumba, bolero e *rock*⁴³, e acrescentavam, ainda, informações musicais da vanguarda musical erudita e dos poetas concretos paulistas. Em 1967, o *Quarteto Novo* foi convidado por Gilberto Gil para acompanhar o cantor na canção “Domingo no parque”, que concorria no Festival da canção da TV Record⁴⁴. Inspirado no modelo recente do álbum dos Beatles, *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band* (EMI, 1967), Gil pretendia combinar o ritmo básico da canção, um afoxé de capoeira, com o som nordestino do *Quarteto*, além de uma orquestra e uma guitarra elétrica. O projeto foi veementemente rejeitado pelo *Quarteto*, demonstrando o desdém do grupo pelo *iê-iê-iê* e pelo *rock*. As objeções de Hermeto à *Tropicália*, contudo, se deviam mais a algumas características do movimento, tais como a celebração carnavalizada da modernidade e da música popular comercial, do que o uso de elementos musicais estrangeiros.

Nem modernismo nacionalista, nem cosmopolitismo antropofágico. O conflito de Hermeto com a *intelligentsia* urbana representada por Geraldo Vandré, de um lado, e com a vanguarda da música popular representada por Gilberto Gil, de outro, marcaram o caminho pessoal que Hermeto escolheria em seguida.

3.2.3 - O espaço externo à casa (1970-1979)

Em 1970, Hermeto viaja aos EUA, levado pelo casal Aírto e Flora Purim (1942), para arranjar as músicas dos discos: *Natural Feelings* e *Seeds on the ground* (Buddah Records, 1970* e 1971*). Neste último disco, Hermeto grava e arranja uma música

⁴² Ver CALADO, Carlos. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo: Edit. 34, 1997, p. 106-13 e, ainda, NAPOLITANO, Marcos, op. cit, 2007, p.114-29.

⁴³ Ver FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 106.

⁴⁴ Ver CALADO, Carlos. *O jazz como espetáculo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990, p. 121-2.

criada por seus pais aproximadamente em 1941, em Alagoas, enquanto trabalhavam na lavoura. A experimental “O Galho da roseira” (parte I e II) foi considerada uma das melhores músicas do ano pela crítica inglesa⁴⁵.

Na verdade, a viagem fez com que Hermeto, literalmente, saísse de casa, ao ultrapassar as fronteiras intercontinentais, atravessando os limites musicais do folclore nordestino (1º andar) e da música popular urbana (2º andar). De fato, a viagem representou um importante *turning point* para Hermeto, pois nos EUA, o alagoano alcançou reconhecimento internacional como arranjador ao escrever para orquestras e *big bands* em seu primeiro disco autoral em 1971* (*Hermeto Paschoal: Brazilian adventure*) e conheceu importantes jazzistas (Ron Carter, Miles Davis, Chick Corea, Herbie Hancock, Wayne Shorter, Joe Zawinul, entre outros), rapidamente conquistando espaço nos círculos jazzísticos norte-americanos e europeus através de suas improvisações virtuosísticas no piano, flauta e saxofone, além de seus arranjos e composições originais. Foi a mistura heterogênea de *jazz* e *free jazz* com a música folclórica nordestina, somada ao virtuosismo interpretativo e às composições e arranjos que combinavam viola caipira, percussão, *big band* e orquestra de garrafas afinadas,⁴⁶ que reservaram a Hermeto um lugar especial no exterior. Esta mistura está presente, por exemplo, no disco antológico *Montreux Jazz Festival* (1979*), no qual Hermeto e seu Grupo na época⁴⁷ foram ovacionados pela platéia. A faixa título “Montreux”, uma balada lenta, lindíssima, composta por Hermeto no hotel pouco antes do show, se tornou parte obrigatória da trilha sonora da vida de muitos fãs do músico⁴⁸.

Concluindo, Hermeto não pegou carona nos rótulos da indústria cultural, ele criou o seu próprio, um *anti-rótulo*, que à maneira de uma pistola giratória, não pretende respeitar limites nem de gênero, nem de estilo em seu projeto experimental. Por isso, *Música livre* e *Música universal* são algumas das categorias “nativas” utilizadas por Hermeto para definir seu sistema musical.

3.3 – Ritornello (1980 - ...)

Em 1980, com 44 anos de idade, após algumas idas e vindas internacionais (durante as quais grava os LPs já mencionados), Hermeto retornou ao Brasil e formou finalmente um grupo fixo de músicos que o acompanhou durante doze anos, do final de 1981 a 1993, período após o qual esta formação se desfaz. Jovino Santos e Carlos Malta foram então substituídos por, respectivamente, André Marques (teclado) e Vinicius Dorin ([1962], sopros), com os quais Hermeto gravou - após o CD solo *Eu e eles* (1999*) - o CD *Mundo Verde Esperança* (2002*), CD que contou ainda com a participação especial

⁴⁵ Ver MARCONDES, Marcos Antônio (org.). *Enciclopédia da Música Brasileira erudita, folclórica e popular*. São Paulo: PubliFolha, 1998, p. 606-607.

⁴⁶ Na faixa “Velório”, (1971*), além desta música, Hermeto utiliza 52 garrafas afinadas em “Crianças, cuida de lá” (1985).

⁴⁷ Nenê, Cacau, Itiberê Zwarg, Jovino Santos, Pernambuco, Zabelê e Nivaldo Ornellas,.

⁴⁸ No disco, Hermeto fala para a platéia, ao vivo, que fez a música “Montreux” da sua maneira “habitual”, isto é, utilizando somente o ouvido interno, sem a ajuda de nenhum instrumento. Alguém na platéia deve ter duvidado ao que o alagoano retrucou: “Não é cascata, não, é sério!”. Conferir escutando o disco.

da ‘Orquestra Itiberê Família’, conjunto excelente liderado pelo contrabaixista, arranjador e compositor Itiberê Zwarg⁴⁹.

Hermeto continuou desenvolvendo e ampliando o mesmo paradigma sonoro-musical de sua infância em Lagoa da Canoa, ao combinar os instrumentos que aprendeu a tocar e a fundir os estilos musicais que conheceu ao longo da carreira. Assim, em seu sistema musical, um coco, um frevo, um maracatu, um baião podem ser vertiginosamente misturados com o choro, o samba, o *jazz*, o *free jazz* ou com a música erudita, da mesma maneira que um ruído pode ser utilizado como uma nota de altura definida ou vice-versa.

Atravessando simbolicamente os ‘biombos culturais’ de sua casa, o músico alagoano ultrapassou as barreiras entre o modalismo nordestino, o tonalismo da música popular e, por fim, o atonalismo, o ruidismo e o experimentalismo contemporâneos. Desta maneira, criou um sistema musical original, único no mundo, que problematiza as separações entre o popular e o erudito, e também entre o pólo nacional-cosmopolita, pois Hermeto “funde elementos musicais regionais, nacionais, internacionais e universais para criar uma música desterritorializada que se recusa a negar suas raízes”. (REILY, 2000, p. 08).

4 – Segunda parte: Uma casa chamada Brasil Universo

Uma questão recorrente, objeto de debate entre vários pesquisadores da música popular no Brasil é: como um gênero marginalizado como o samba acabaria se tornando um dos símbolos musicais mais representativos da brasilidade? Em outras palavras, como o samba saiu do terreiro no fundo de quintal para adentrar a sala de todos os brasileiros?⁵⁰

Não cabe a mim, neste artigo, responder a esta questão complexa, nem discutir as diferentes hipóteses formuladas pelos especialistas. Limito-me aqui a apontar o que se refere mais diretamente ao meu tema: durante o século XX, samba e choro, música vocal popular e música instrumental popular, inverteram seus lugares na “casa”. O samba e os gêneros vocais populares que o sucederam ao longo do século - como, por exemplo: a bossa nova, o baião, a jovem guarda, a MPB, o *BRock*, o sertanejo, o sertanejo romântico, o *funk*, etc. - foram, em maior ou menor grau, massificados pelos meios de comunicação e passaram a dominar o cenário musical nacional. Ao mesmo tempo, o choro e outros gêneros de música popular instrumental foram gradativamente para os “fundos da casa” e, embora sejam objeto do culto apaixonado por um número crescente de pessoas, são freqüentemente tornados invisíveis aos olhos do grande público.

A seguinte declaração de Hermeto exemplifica o atual panorama da música popular no Brasil:

⁴⁹ A título de complementação, informo ainda que em 1989* Hermeto grava pela gravadora *Som da Gente* o LP de piano-solo *Por diferentes caminhos* e, em 2006*, o CD independente *Chimarrão com rapadura*, com a cantora Aline Morena, a atual companheira de Hermeto.

⁵⁰ Além da obra já citada de Muniz Sodré, confira, por exemplo: SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura brasileira*. 1982. VIANNA, Hermano, *O mistério do samba*, 1995. SANDRONI, Carlos, *O Feitiço decente*, 2001. NUNES, Santuza Cambraia. *O violão azul*, 1998. Ver bibliografia.

Os músicos [instrumentais] que não têm personalidade, que infelizmente são a maioria, fazem tudo que os cantores querem. Quem tem personalidade tem que chegar e dizer: Vou te acompanhar, mas eu quero solar (...). Temos piano, baixo e bateria, e a gente só acompanha você, se tiver dois solos, no mínimo, em cada show. (FRANÇA, 2004, p. 12).

Neste sentido, a casa de Hermeto, a exemplo da de Tia Ciata, foi um reduto de músicos e um símbolo de resistência da música instrumental popular na década de 1980 e início de 1990, na qual prevaleciam a MPB, o *BRock*, o sertanejo e a *disco music* estrangeira, entre outros gêneros. À sua maneira, Hermeto se filia à tradição do choro e da música instrumental popular em geral (incluindo o frevo e as bandas de coreto, militares, sinfônicas, de pífanos, etc.)⁵¹, tradição esta que tem em Pixinguinha uma referência indiscutível e a casa de Tia Ciata um *locus* simbólico vital. Além de partilhar com Pixinguinha o gosto pelo *jazz* e pelas *big-bands*⁵² (vide Os Oito Batutas), Hermeto tem vários choros em seu repertório⁵³, dedicou composições a chorões importantes⁵⁴ e no 1º LP autoral de Hermeto no Brasil, intitulado: *A música livre de Hermeto Pascoal* (1973*), o alagoano fez um arranjo para orquestra a partir da canção “Carinhoso” (Pixinguinha/João de Barro), considerada por alguns músicos como o verdadeiro Hino Nacional Brasileiro. Exageros à parte, Hermeto e Grupo, assim como os sambistas e chorões (e *jazzistas* norte-americanos de *New Orleans*) do início do século passado, foram pioneiros na maneira como reelaboraram elementos musicais rurais, urbanos e internacionais para inventar novos gêneros musicais. Estes músicos resistiram e utilizaram a música, cada qual a sua maneira, para se afirmar no mosaico cultural brasileiro e internacional.

Contudo, se há semelhanças entre Hermeto e os chorões do início do século XX, também existem diferenças que devem ser apontadas. Em entrevista recente, Hermeto afirmou:

Tem muita gente de 18 anos tocando coisas velhas e quadradas. Esse pessoal que toca chorinho, músicas regionais, MPB, começa a tocar que nem velho, com cara de velho. Quem nasce hoje precisa ser bem informado. O cara nasce e escuta Pixinguinha. A música é bonita e tem aquela vestimenta quadrada de acordes. Se o cara nasce hoje e não falarem para ele que isso é música antiga, é a mesma coisa que ele ver um prédio antigo sem saber que é antigo. Não é que o velho seja ruim. Mas o novo tem nascido tão velho. (YODA, 2006)⁵⁵.

⁵¹ Escutar, por exemplo, “Frevo” (1971*), “Frevo em Maceió” (1984), “Briguinha de músicos malucos no coreto” (1982) e “Parquinho do Passado, Presente e Futuro – dedicado às crianças e aos parques” (2002*).

⁵² Escutar as gravações de composições de Hermeto para *big-band* em: <http://www.hermetopascoal.com.br/bigband/audio.asp>

⁵³ Escutar, por exemplo, “Chorinho para ele” (1977*), “Chorinho MEC” (1999*) e “Choro árabe” (?) (disponível em: <http://www.hermetopascoal.com.br/bigband/audio.asp>).

⁵⁴ Escutar, por exemplo, “Salve Copinha” (1985), além de “Mestre Radamés” (1984).

⁵⁵ Ver <http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=10980&tid=2489510022838154349&kw=entrevista>

As diferenças a que me refiro demonstram determinados contrastes entre dois contextos históricos diferentes: o moderno, no caso da habitação de Tia Ciata, e o contemporâneo, em se tratando da casa de Hermeto no Jabour. Assim, diferentemente da casa de Tia Ciata, onde os músicos que atravessavam os ‘biombos culturais’ eram membros da mesma classe social, da mesma etnia negra e participavam de gêneros musicais que, apesar de suas particularidades, tinham nos ritmos sincopados do Candomblé um denominador comum, na casa de Hermeto, contudo, ele e os músicos do Grupo tinham origens geográficas e sociais bem distintas e a movimentação pelos ‘biombos culturais’ verticais da casa no Jabour, atravessava fronteiras entre gêneros musicais bem mais heterogêneos. De fato, as práticas musicais utilizadas por Hermeto estão relacionadas a um contexto contemporâneo que apresenta várias rupturas melódicas, harmônicas, rítmicas, timbrísticas e formais em relação ao choro tradicional. Isso não impediu, contudo, que Hermeto compusesse choros, inovando, por exemplo, a parte harmônica do gênero, ao introduzir acordes dissonantes e progressões inesperadas, como indica a entrevista recente citada. Assim, empregando uma metáfora culinária, tão ao gosto do músico alagoano: as duas casas, separadas uma da outra por um intervalo de cerca de 70 anos, tinham na feijoada um *prato* comum, contudo, a receita se (pós-) modernizou na casa de Hermeto no Jabour e, enquanto alguns ingredientes foram retirados, uns se mantiveram e outros, ainda, foram modificados ou acrescentados.

Como observei em artigo anterior (Costa-Lima Neto, 2000, p. 119-42), a singularidade do sistema musical de Hermeto reside na capacidade incomum do músico alagoano em combinar o ‘convencional’ com o ‘natural’, isto é, estabelecer um diálogo entre, de um lado, o vocabulário dos instrumentos e estilos musicais ‘convencionais’ étnicos (música indígena e afro-brasileira), regionais (música folclórica nordestina), nacionais (música popular urbana: choro, frevo, bandas, etc.) e internacionais (*jazz*, música erudita) e, de outro lado, as sonoridades atonais e inarmônicas “universais”, encontradas na ‘natureza’ (sons de animais, da fala humana) e nos objetos sonoros não convencionais cotidianos (pedaços de ferro, panelas, tamancos, frascos de higiene bucal, etc.). “A natureza é o cotidiano”, afirma Hermeto⁵⁶. Esta é, a meu ver, a chave para compreender o sistema musical singular do alagoano. Ao combinar o ‘convencional’ com o ‘natural’, o compositor cria uma terceira *substância*, que já não é mais nem natureza nem cotidiano, mas a fusão musical dos dois.

Do choro ao *jazz*, da música erudita ao coco nordestino. A receita singular da “feijoada musical” contemporânea de Hermeto não parece ter combinado bem com as propostas modernistas de Mário de Andrade (1893-1945) e Oswald de Andrade (1890-1954), tal como estas propostas foram reinterpretadas por determinados músicos populares durante a segunda metade do século XX. Como já mencionei, as idéias modernistas de Mário e Oswald influenciaram, respectivamente, o projeto *nacionalista* de Geraldo Vandré à época do *Quarteto Novo* - durante os Festivais da Canção das décadas de 1960/70 – e a estética tropicalista *antropofágica* de Gilberto Gil e Caetano Veloso, que serviu como inspiração, por sua vez, aos artistas da *Vanguarda Paulista*, como Arrigo Barnabé, na década de 1980⁵⁷. A meu ver a música de Hermeto Pascoal deve servir de alerta aos pesquisadores ao demonstrar que a Tropicália não detém o monopólio da

⁵⁶ Em entrevista já citada.

⁵⁷ NAPOLITANO, Marcos, op. cit., relativiza a influência de Oswald de Andrade nos tropicalistas e observa que, apesar das diferenças, há pontos em comum entre os *nacionalistas* e os *vanguardistas*.

inovação na música popular no Brasil⁵⁸. De fato, Hermeto é moderno sem ser *modernista*, é nacional sem ser *nacionalista* e pratica, a sua maneira, a “antropofagia”, sem nunca ter sido *tropicalista* e nem mesmo ter lido o *Manifesto Antropofágico* (1928) de Oswald de Andrade.

É necessário que a especificidade de Hermeto Pascoal seja corretamente compreendida para que as associações não ofusquem as características intrínsecas ao próprio Hermeto, mas revelem, através da comparação, o que estas características possuem de particular. As diferenças entre Hermeto e os artistas e movimentos acima citados não foram somente musicais. Pois enquanto no Modernismo “os artistas oriundos das elites e da burguesia procuravam estabelecer um novo modo de relacionamento com as culturas do povo” (TRAVASSOS, 2000, p. 08), Hermeto, por sua vez, fez o percurso inverso, isto é, partiu do 1º andar, de “baixo”, das classes economicamente menos favorecidas da região nordestina, para, então, ultrapassar algumas barreiras geográficas e de classe ao migrar para as grandes cidades. Assim, ao invés da cosmovisão racionalmente orientada, civilizada, científica, teórica e letrada dos intelectuais e artistas urbanos, em Hermeto a ênfase parece recair sobre o pólo oposto, isto é, sobre o sensível, a natureza, a intuição, a religiosidade ou espiritualidade, a prática e a improvisação. Semelhantemente a Pixinguinha, que aprendeu os códigos da música culta, também o autodidata Hermeto utiliza e domina a notação musical, mesmo que esta nunca seja o ponto de partida em seu processo de criação. Além disso, a busca do alagoano pelo inusitado é alegre e não racionaliza muito o experimento, tal como ocorre em algumas correntes musicais de vanguarda.

Na citação a seguir, o próprio compositor esclarece:

A música pelo músico, sem experiências nem vanguardas, apenas música sentida, nota por nota, formando arranjos nos quais os instrumentos, num só tempo, convivem e são individualmente explorados. Escute. (HERMETO, 1979).

Dessa maneira, fundindo a tradição, a modernidade e a contemporaneidade sem aderir a nenhuma escola ou movimento, o território estético traçado por Hermeto Pascoal adquire propositadamente limites movediços. Ao evitar qualquer identificação com rótulos comerciais e movimentos artísticos ele se emancipa profissional e esteticamente. Considerando, entretanto, que o músico instrumental alagoano está inserido no contexto da indústria cultural contemporânea, é necessário verificar, então, quais estratégias de resistência e de sobrevivência ele adotou ao longo de sua carreira, enquanto tentava manter a *autenticidade* de seu sistema musical singular na arena comercial.

Este caminho, algo utópico, não foi percorrido facilmente.

Migrando de Lagoa da Canoa para as grandes cidades do Brasil e do mundo, Hermeto atravessou a era do rádio nas décadas de 1940-1950, a expansão da TV na década de 1960 e o seu *boom* na década de 1970, o monopólio das grandes gravadoras multinacionais⁵⁹ acentuado pelas *majors*, o surgimento do CD, o movimento das

⁵⁸ Conforme a observação importante do Prof. Dr. TREECE, David. *Journal of Latin América Studies* no. 35 (reviews). Londres: King's College, 2003, p. 207-13.

⁵⁹ Hermeto gravou com as seguintes gravadoras multinacionais: EMI (1967*); Polygram (1973* e 1992); WEA (de 1977* a 1980*). A última tentativa, desastrosa, foi no CD *Festa dos Deuses* (PolyGram, 1992), quando Hermeto rompeu o contrato logo após o lançamento comercial do CD.

gravadoras *indie* e músicos independentes na década de 1990⁶⁰, até chegar à era da Internet.

Nos anos 1940 e 1950 o rádio era o meio de comunicação de massa mais importante do Brasil e a maior parte da música veiculada era tocada ao vivo pelos conjuntos regionais, bandas, cantoras(es) e orquestras. A consolidação do samba como símbolo musical da identidade nacional foi possível graças a dinâmicas e trocas culturais amplas entre agentes e formadores de opinião de setores diversos da sociedade. A nacionalização do gênero musical está vinculada fortemente à história do rádio e à maneira como o Estado Novo (1937-1945) de Getúlio Vargas utilizou este meio de comunicação para cooptar os sambistas e promover a “integração nacional” e a “democracia racial” através dos sambas-exaltação cívicos. Nos anos 1950, lembrados na história como os “anos dourados” do governo Juscelino Kubitschek (1902-1976), surge a bossa nova, gênero que mantém a tradicional ênfase melódica da música brasileira, ao mesmo tempo em que, influenciada pelo *jazz*, utiliza harmonias mais dissonantes que as do samba tradicional. O violão torna-se mais percussivo, dialogando com arranjos orquestrais sofisticados e um tipo de emissão vocal sussurrada e *cool*, bem diferente dos maneirismos operísticos dos cantores populares da geração anterior. A bossa nova foi fruto do desejo dos artistas de classe média em “modernizar” artisticamente e tecnologicamente a música popular no Brasil, passando “da fase da agricultura para a fase da indústria”⁶¹. Na década de 1950, as rádios se tornaram uma excelente escola prática para Hermeto e, ao mesmo tempo, uma fonte importante de sustento para o músico adolescente, recém-chegado do campo. Passados mais de 50 anos, ainda hoje Hermeto encontra nas rádios oportunidades profissionais importantes, como, por exemplo, ao gravar pelo selo da rádio estatal MEC em 1999* e em 2002*.

Na década de 1960, quando é instaurada a ditadura militar (1964-1985) – e enquanto o alagoano se desdobrava trabalhando em boates, rádios e nos conjuntos instrumentais já mencionados - os programas musicais televisivos, o teatro, os Festivais da Canção e a indústria fonográfica, de olho nas novas demandas do mercado, foram ao encontro do público do circuito universitário. Surgiria, assim, a MPB, que possibilitou aos artistas de classe média alta uma articulação, ainda que provisória, entre estética, ideologia e mercado. Contudo, a explosão comercial da jovem guarda (*iê-iê-iê*), que fez sucesso entre a juventude de classe média baixa e ultrapassou a vendagem da MPB em 1965 (com o disco homônimo de Roberto Carlos)⁶² desequilibrou a balança, prenunciando o brega, a música sertaneja e a música romântica das duas décadas seguintes. Neste sentido, a jovem guarda foi a vanguarda da música de massa no Brasil⁶³. Por não aderir à velha guarda do samba, à bossa nova, à MPB politizada, à vanguarda tropicalista e nem, muito menos, ao *iê-iê-iê*, Hermeto teve que buscar outros espaços comerciais para

⁶⁰ Como, por exemplo, a gravadora paulista *Som da Gente*, já mencionada, com a qual Hermeto e Grupo gravaram seis dos sete discos feitos no período 1981-1993 (um dos discos não foi lançado).

⁶¹ Tom Jobim citado por NAPOLITANO, op. cit., p. 69.

⁶² Ver NAPOLITANO, Marcos op. cit., p. 87-98.

⁶³ Ver ULHÔA, Martha Tupinambá. ‘Nova história, velhos sons: Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular’. In: *Debates: Cadernos do programa de pós-graduação em música*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 1997, p. 87.

sua música instrumental viajando ao exterior em 1970, com o casal de amigos músicos Airto e Flora Purim, como a entrevista abaixo citada exemplifica:

Fui aos EUA com o meu jeito de trabalhar e a vontade de mudar o hábito que obrigava os brasileiros a irem lá para aprender com os músicos norte-americanos. (...) Eu quis mostrar outra coisa que não é *jazz*, nem *samba*, nem *bossa nova*, pois tudo isso me cansa! (...) Sim, eu faço música e sou brasileiro. Que entendam como quiserem. (HERMETO, *Jazz Magazine*, 1984).

Como já mencionei anteriormente, nos EUA, em 1971, Hermeto grava seu primeiro disco solo. Contudo, a exemplo do que ocorrera na época dos Festivais da Canção, o músico alagoano mais uma vez estava na contramão da indústria fonográfica. De fato, a trajetória de Hermeto é oposta ao processo de formação e expansão das *majors*, isto é, os conglomerados de grandes gravadoras multinacionais, consolidados durante as décadas de 1970 e 1990⁶⁴. É prova disso a recusa de Hermeto em integrar, como tecladista, a banda *fusion* de Miles Davis na gigantesca gravadora multinacional *Sony*, preferindo, ao invés do estrelato subalterno, começar sua carreira solo como compositor, arranjador e instrumentista numa gravadora relativamente desconhecida (Buddah Records).

Em contraponto à trajetória profissional do músico instrumental alagoano, o poder das *majors* influenciou toda a indústria cultural desde meados da década de 1970, chegando ao clímax na década de 1990. Criou modas como a *disco music* e a *lambada*, lançou produtos voltados ao mercado infantil, como a apresentadora de TV, modelo e cantora (?) Xuxa, além de estilos voltados ao público jovem de classe média - como o *BRock* e o *pop* nos anos 1980 - e, finalmente, gêneros de grande consumo dirigidos ao “povão”, como o axé, o pagode, a música sertaneja e a música romântica⁶⁵. Os produtos trabalhados em conjunto pelas *majors*, jornais, rádios, filmes de cinema (*Saturday Night Fever*, *Lambada*), videocliques da MTV (“Thriller”, de Michael Jackson), programas de TV (*Xou da Xuxa*) e novelas televisivas (*Dancin’ Days*, *Pantanal*, *O Rei do gado*, etc.), tinham em comum o fato de serem dirigidos a grandes fatias do mercado. A mudança de formato, de LP para CD, e a diversidade destes produtos não escondiam, contudo, sua redundância musical. De fato, em busca do maior público consumidor possível, na trilha sonora do final do século XX “os múltiplos sons, estilos, gêneros, agentes, lugares e autores [pareciam] entoar, na realidade, uma única canção” (DIAS, 2000, p. 170).

Contudo, o movimento das gravadoras e músicos independentes nos anos 1980-1990 – período no qual Hermeto e Grupo gravaram seis discos pela gravadora paulistana independente *Som da Gente* - iniciou uma mudança gradativa no cenário dominado pelo apetite insaciável da indústria cultural transnacional. Muito criticadas devido ao preço caro do CD - cuja venda rende ao artista apenas, aproximadamente, 13% do valor

⁶⁴ As *majors* que detêm mais de dois terços do mercado mundial de discos são: EMI + Odeon = EMI (1969); Phonogram + Polydor = PolyGram (1978); Sony Corp. + CBS = Sony Music (1987); Bertelsman + Ariola + RCA = BMG-Ariola (1987); e, finalmente, Time-Warner + WEA + Toshiba + Continental = Warner Music (1991-93). A fusão da PolyGram com o grupo MCA, em 1998, deu origem a *Universal Music Group*, desde 2006 a maior gravadora do mundo. Ver DIAS, Márcia Tosta. *Os Donos da voz*. São Paulo: BoiTempo Editorial, 2000: 41-3 e ULHÔA, op. cit., 1997, p. 85.

⁶⁵ Ver ULHÔA, Martha Tupinambá de, ibidem, p. 80-100 e ULHÔA, ‘Música Romântica em Montes Claros’. In: REILY, Suzel Ana. *British Journal of Ethnomusicology* 9/i, 2000. p. 11-40.

unitário do produto (Dias, 2000) - as grandes gravadoras foram obrigadas a abaixar seus preços devido ao movimento das gravadoras *indie*, mas isto não impediu que, após a virada do milênio, as primeiras entrassem em vertiginosa decadência, enquanto que a Internet não pára de crescer, interligando mais de trinta milhões de brasileiros e cerca de um bilhão de pessoas no mundo. Considerando os recentes *sites*⁶⁶, *blogs*⁶⁷ e comunidades virtuais de aficionados por Hermeto no Orkut (com mais de 16.000 participantes)⁶⁸, o alagoano parece estar mais à vontade do que nunca. Ao facilitar o acesso de brasileiros e estrangeiros a diversos materiais audiovisuais e bibliográficos, a Internet vem sendo utilizada pelos usuários como uma estratégia de resistência contemporânea, possibilitando, parcialmente, furar o isolamento que as *majors* e a mídia em geral⁶⁹ impuseram aos gêneros musicais que pertencem ao campo de produção restrita, de menor vendagem e consumo, dentre os quais a música erudita, o choro e a música instrumental em geral, e a música de Hermeto Pascoal, mais especificamente.

O compositor alagoano afirmou em entrevista recente que as gravadoras nunca interferiram na escolha do repertório que seria gravado nos seus discos e que o problema, na realidade, estava na distribuição inadequada e na falta de pagamento dos direitos autorais:

[As gravadoras] ficam usando você como catálogo, só. Aí tem um Festival de *jazz* e eles põem, lá, o disco do Hermeto Pascoal. E vende, vende mais do que todo mundo. Acabou aquele Festival, eles recolhem tudo. (...) E não existe isso deles pagarem o que deviam pagar. (...) De vez em quando, eles mandam R\$100,00, e pronto. Vou falar uma coisa leve: isso que as gravadoras fazem não é nada mais, nada menos, que roubo. É roubo.. (...) As minhas músicas todo mundo pode piratear. Eu não vou nunca ser contra, porque é muito mais fácil para elas estarem no ouvido das pessoas. Música independente é essa que a gente faz. (FRANÇA, 2004, p. 14).

Realmente, por várias vezes Hermeto recomendou aos fãs que gravassem seus shows utilizando gravadores caseiros. A falta de distribuição das gravadoras é facilmente comprovada por todos aqueles que buscam, em vão, pelos discos de Hermeto Pascoal nas prateleiras das lojas e nos sites das *megastores* brasileiras. À guisa de pesquisa, durante a redação deste artigo procurei dezesseis discos gravados por Hermeto a partir de 1971*⁷⁰. Com exceção dos dois CDs lançados pelo selo da Rádio MEC (1999* e

⁶⁶ Ver: <http://www.hermetopascoal.com.br>

⁶⁷ Ver: <http://www.misclaneavanguardiosa.blogspot.com>

⁶⁸ Ver: <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=62155>

⁶⁹ As TVs educativas e a Rádio MEC representam uma exceção. Como já mencionei antes, Hermeto lançou, em 1999, no selo da MEC, o CD solo *Eu e eles*, no qual o alagoano toca todos os instrumentos, além do CD *Mundo Verde Esperança* (2002), com a nova formação da banda.

⁷⁰ Em procura feita no início de 2008, nos sites da *megastore* virtual *Submarino* e na megaloja especializada *Modern Sound*. Esta loja tinha, em estoque, três CDs de Hermeto gravados na Warner Bros, e relançados no mercado nacional em 2001, porque o dono da loja se precaveu e comprou uma quantidade relativamente grande destes três itens antes da gravadora retirá-los do mercado, em 2004. “Os discos do Hermeto sempre vendem bem!”, disse-me o dono da loja, Pedro Passos Filho.

2002*) e do CD independente de 2006*, os demais discos de Hermeto (onze itens) estão fora de catálogo no Brasil e no exterior, e os dois títulos restantes (1977* e 1987) estão disponíveis apenas se forem importados. O mercado crescente de LPs e vinis raros lucra com isso, mas é no espaço virtual da Internet que a obra do alagoano vem experimentando um autêntico renascimento. Além dos onze discos de carreira deixados fora de catálogo pelas gravadoras, os usuários da rede vêm disponibilizando várias outras gravações e registros audiovisuais inéditos⁷¹ do alagoano e dos grupos que o acompanharam. Considerando o barateamento dos custos das tecnologias de gravação, reprodução e do preço dos computadores caseiros, bem como o alcance mundial da Internet e o fato de Pascoal ser um compositor possuidor de uma obra vasta - da qual apenas uma pequena parte foi gravada comercialmente - acredito que o potencial de divulgação de sua música na Internet seja promissor.

5 - Conclusão - O lugar-comum e o 'não-lugar'

Hoje em dia entendo que a mídia não alcança o trabalho sério. E isso no mundo todo. Por isso grandes músicos se desesperam. (...) Como se o povo não estivesse gostando do que eles faziam. Eu penso justamente o contrário. (...) Estou com o povo que me quer. O povo que me quer é aquele que não está procurando saber o que vai querer. É o povo que está querendo querer. (HERMETO, 1998).

Desde as gravações dos primeiros fonogramas no Brasil, dentre os quais o samba “Pelo telefone” (1916), gestado nas rodas dos bambas da casa de Tia Ciata, até os arquivos de áudio dos bambas Hermeto Pascoal e Grupo, compartilhados pelos usuários da Internet, os músicos populares vêm negociando o seu lugar na sociedade brasileira dos séculos XX e XXI. Atravessando os ‘biombos culturais’ que ligam os cômodos de uma casa, da mesma maneira que ligam a casa à rua, a cidade ao campo, a colônia à metrópole e o local ao internacional, os artistas populares efetuaram trocas entre gêneros musicais heterogêneos, criando, assim, novos gêneros híbridos.

Nesta casa urbana de janelas abertas, as músicas das Américas se fundiram com as músicas da África e da Europa, garantindo misturas variadas. A música folclórica, o choro, o samba, a música sertaneja, a bossa nova, a jovem guarda, a MPB, a tropicália, o brega, o *BRock*, a música experimental popular de Hermeto Pascoal, etc. constituem diferentes expressões musicais de sujeitos com identidades regionais, de classe e etnias distintas. As diferenças não impedem, contudo, que os diversos moradores da casa reivindiquem sua parcela comum de *brasilidade* musical.

Apesar da diversidade musical do Brasil, apenas três gêneros: samba, bossa nova e MPB, são incluídos numa mesma linha formativa, aceita canonicamente pelos artistas, produtores, audiência e crítica como sendo a tradição principal da música popular no Brasil. À tropicália é atribuído o papel de quebra desta tradição ao introduzir elementos musicais do *pop*, do *rock*, da jovem guarda e da música erudita de vanguarda, tecendo uma paródia crítica da música brasileira ‘tradicional’. Contudo, à margem da historiografia oficial construída em torno de apenas três ou quatro gêneros musicais da região sudeste do Brasil, existem várias outras tradições musicais populares no país e, além destas, os músicos brasileiros que tocam gêneros musicais *não-brasileiros*, como, por exemplo, o *rock*, o metal, o *punk*, o *funk* e o *hip-hop*. Na realidade, a era industrial

⁷¹ Ver a lista de endereços eletrônicos no anexo, depois da bibliografia.

problematiza as categorias ‘povo’ e ‘nação’, na medida em que a indústria promove uma espécie de desterritorialização musical generalizada, através da qual as tradições musicais populares nacionais são “midiaizadas”, isto é, são “transplantadas e libertas das fronteiras de tempo e espaço” pela “interação com o sistema de comunicação de massa” (disco, rádio, TV, Internet). A transnacionalização moderna, da época do rádio e do disco, tende à mundialização contemporânea, com a TV e a Internet. Por isso, em teoria, independente das tradições musicais nacionais, qualquer estilo ou gênero pode ser massificado pelos meios de comunicação atuais e se tornar “música popular”⁷².

Assim como sua música, a personalidade de Hermeto Pascoal é complexa. No músico alagoano, o arcaico e as raízes da tradição rural nordestina se fundem com as linguagens e costumes da modernidade e da contemporaneidade⁷³. A citação do início desta conclusão, quando Hermeto afirma que não busca com sua música agradar ao povo, demonstra a personalidade aguerrida do compositor nordestino. Seu discurso de contestação frente à sociedade de consumo deve ser entendido como um gesto amplo de rebeldia e insubordinação, que ultrapassa o registro oral e abrange aspectos diversos de sua personalidade, interligados, inextricavelmente, ao sistema musical do alagoano. Assim, a personalidade, a música de Hermeto e o contexto na qual ela está inserida, são três espaços complementares que se interpenetram como ‘biombos’ conceituais, entremostrando ao observador detalhes insuspeitos, apenas vislumbrados ou mesmo invisíveis, até então. Desta maneira, a arquitetura simbólica da moradia de Hermeto Pascoal, sua localização geográfica, as origens sociais dos seus moradores, freqüentadores e visitantes, seus hábitos alimentares, suas práticas religiosas, o vestuário que utilizam, bem como a música que produzem, são aspectos vitais da análise etnomusicológica neste artigo.

A localização da casa no bairro humilde do Jabour, no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, bem longe da Zona sul, das praias e dos cartões postais turísticos, revelava aos visitantes nacionais e estrangeiros da casa, um outro lado do Brasil, bem diferente do oficial. Ir ao Jabour para assistir aos ensaios de Hermeto e Grupo significava reentrar no Brasil pela porta dos fundos e, desta maneira, ter acesso a tudo àquilo que parecia estar recalcado pelo complexo de inferioridade étnica e cultural da sociedade brasileira: a culinária popular, os *caboclos* indígenas, os escravos negros, a Umbanda, o catolicismo popular nordestino e o espiritismo, isto é, as coordenadas mais importantes do sistema cosmológico sincrético do alagoano, que coabitam e se fundem em seu sistema musical singular.

“Não vou fazer propaganda da fábrica de *sampler*!”, bradava Hermeto durante um *show* no Circo Voador carioca⁷⁴ na década de 1980, enquanto surrava o teclado *Ensonic* com seu sapato, irritado pela demora do teclado em carregar os cartuchos de timbres e de

⁷² Ver MALM, Krister. “*Music on the Move: Traditions and Mass Media*”, *Ethnomusicology* v. 37, no. 03 (1993), citado por Ulhôa, op. cit., 1997, p. 85 e, ainda, DIAS, op. cit.

⁷³ Escutar a música “Linguagens e costumes” (1999*), na qual Hermeto utiliza instrumentos tradicionais, como a zabumba, a flauta de bambu, os apitos e a voz, além de objetos sonoros não convencionais, como os bonecos de brinquedo, para criar uma música bastante experimental e improvisada. Escutar, também, a música “Mercosom” (1999*), um trocadilho com a palavra ‘Mercosul’.

⁷⁴ Observo que o Circo Voador foi um espaço importante para os artistas alternativos e independentes apresentarem seus trabalhos durante os anos 1980 no Rio de Janeiro. Hermeto e Grupo se apresentaram inúmeras vezes neste espaço.

sons de animais. De nada adiantou o produtor e faz-tudo Mauro Wermelinger ficar embaixo do teclado de três mil dólares, apoiando-o para que este não caísse com os golpes desferidos por Hermeto, porque, logo em seguida, o alagoano deu o golpe de misericórdia entornando um copo de cerveja no teclado, que não agüentou a surra e o banho de chopp, e acabou “fritando”... A tradição popular nordestina como uma atividade artesanal e autônoma, com base nas unidades familiares, parece explicar parcialmente a desconfiança de Hermeto com a tecnologia dos *samplers*, sintetizadores e similares, bem como a rebeldia constante frente aos donos de rádio, casas noturnas e gravadoras. Exercendo a experimentação a partir das tradições populares rurais do nordeste e como resquício da autonomia do sanfoneiro agricultor que não se enquadra como músico empregado, Hermeto recusa ser mão-de-obra fácil para a indústria cultural. Por isso, ele não se tornou tecladista de Miles Davis na gravadora transnacional *Sony*⁷⁵. Da mesma forma, ele retoma a tradição de fazer música em família, opondo ao anonimato da mão-de-obra empregada pela indústria a formação de uma comunidade constituída através dos laços de vizinhança e parentesco com os músicos do Grupo na casa no Jabour, de 1981 a 1993⁷⁶. Assim nasceu a *Família* Hermeto Pascoal, comunidade que depois seria ampliada simbolicamente pelo músico alagoano, passando a incluir todos os seres humanos do planeta através do *Calendário do som*.

O visual *pop* é outra característica da personalidade rebelde e dissonante de Hermeto que não deve ser menosprezada. As camisas multicoloridas, os chapéus e os longos cabelos brancos do músico albino parecem remeter à contracultura e aos *hippies* dos anos 1970, quando Hermeto esteve nos EUA, no auge do psicodelismo, do *free jazz* e da música experimental erudita. Observo que, pouco antes de sua viagem aos EUA, na época do *Quarteto Novo* e sob a patrulha ideológica do nacionalista Geraldo Vandré, Hermeto trajava terno e gravata e mantinha o cabelo bem curto. Seu “novo” visual ‘anos 1970’, somado a outros fatores incomuns - como, por exemplo, a utilização musical de sons de animais e de objetos sonoros não convencionais - contribuíram para a formação de uma imagem pública “exótica” que, se de um lado, lhe conferiu fama, de outro, o tornou alvo permanente de críticas de músicos ortodoxos. Entretanto, para confundir as categorias ainda mais e chocar os puristas eruditos e populares, o mesmo músico irreverente que fez duetos improvisados com porcos, cachorros, galinhas, pássaros e cigarras, transita livremente entre o quintal e a sala de concertos, fundindo a embolada com a música erudita nas composições para orquestras sinfônicas, *big bands*, grupos instrumentais e conjuntos de câmara do Brasil e do exterior⁷⁷.

É interessante observar também que a denominação *Música universal*, com a qual Hermeto define seu sistema musical é, ironicamente, o nome da maior gravadora do planeta, a *major Universal Music Corporation*. Acredito que jamais o conceito de “universalidade” possuiu significados tão opostos. A posição de Hermeto Pascoal no

⁷⁵ Escutar a música “Capelinha & Lembranças – dedicada ao irmão de som Miles Davis”, (1999*), na qual Hermeto se alterna tocando o naipe de *flugel horn* e o piano acústico, além de usar a voz cantando na panela d’água.

⁷⁶ Agradeço à Prof. Dra. Elizabeth Travassos pela comunicação pessoal importante relacionando as tradições rurais e o experimentalismo em Hermeto Pascoal.

⁷⁷ Ver o site oficial de Hermeto com trechos de músicas compostas pelo alagoano para formações instrumentais variadas, além dos vídeos postados no *YouTube* e os arquivos disponibilizados no blog <http://www.miscelaneavanguardiosa.blogspot.com>. Ver a listagem de endereços eletrônicos em anexo.

cenário da indústria cultural contemporânea ilustra, de maneira dramática, a oposição deflagrada entre, de um lado, “arte” e “qualidade” - categorias relacionadas ao campo musical de produção restrita, onde, dentre outros gêneros, a *Música universal* de Hermeto está incluída - e, de outro lado, “dinheiro” e “quantidade” - categorias relacionadas, por sua vez, ao campo musical da grande produção, onde a *major Universal Music* ocupa a liderança.

O último disco de Hermeto com o Grupo que o acompanhou de 1981 a 1993 – formado por Itiberê Zwarg, Jovino Santos Neto, Antônio Santana, Márcio Bahia e Carlos Malta - o CD *Festa dos deuses* (1992), gravado na *PolyGram* (atualmente *Universal Music*), exemplifica bem o embate entre Hermeto e as *majors*. Vinte anos após ter recusado o convite para se tornar tecladista da banda de Miles Davis na gravadora *Sony*, doze anos após ter encerrado seu contrato na *Warner Bros.* gravando o LP *Cérebro Magnético* (1980), e depois dos seis discos gravados na independente *Som da Gente*, Hermeto via na oportunidade de gravar pela *PolyGram* uma chance dele e dos “meninos do Grupo” obterem algum retorno, depois de um longo jejum financeiro. Em seu sonho, o músico alimentava o desejo de comprar, com a receita da venda do novo CD, um ônibus-palco que o pudesse levar pelo Brasil afora apresentando *shows* com o Grupo. Contudo, o sonho mambembe de Hermeto não se concretizou, nem tampouco a expectativa do Grupo. A gravadora atrasou a entrega do CD e, como consequência, a turnê européia de lançamento do disco - realizada entre setembro e novembro de 1992 - ocorreu sem o produto estar à venda. Como mais uma prova de desinteresse pelo novo contratado, a *PolyGram* também não divulgou o show oficial de lançamento do CD na Sala Cecília Meireles/RJ⁷⁸, nem disponibilizou os CDs para serem vendidos na Sala, durante o evento⁷⁹. Esta foi a gota d’água. Sentindo-se boicotado, Hermeto não conteve a irritação durante o *show* e, logo após, rompeu o contrato com a poderosa gravadora transnacional *PolyGram*. Dessa maneira, alguns meses depois destes incidentes e sem perspectivas de sobrevivência financeira, esta formação do Grupo se desfez. Após doze anos de convivência e muita música, a *Festa dos deuses* da *Família* Hermeto Pascoal chegou ao fim.

Afirmar antes que a trajetória profissional do compositor alagoano na segunda metade do século XX era algo ‘utópica’. A palavra ‘utopia’ pode ser definida como “não-lugar” ou “lugar que não existe” e é empregada normalmente no sentido de uma busca por um mundo ‘idealizado’ e ‘fantasioso’, diferente do ‘mundo real’. Em sua utopia, Hermeto recusa o ‘mundo real’, “profano”, e luta para manter intacta a autenticidade singular de sua *Música universal*, “sagrada”, mesmo na arena comercial da indústria cultural contemporânea, onde a música perde sua “aura” artística para tornar-se mercadoria. Disputando um espaço no cenário da música instrumental popular, que inclui ainda o choro, o frevo e o *jazz*, e afastado da tradição nacional-popular construída ao redor do samba, da bossa nova e da MPB, bem como da vanguarda tropicalista, o compositor arranjador e multi-instrumentista experimental Hermeto Pascoal, não ocupa um lugar-comum na música popular no Brasil. Entretanto, driblando as gravadoras transnacionais e as *majors* através de uma surpreendente estratégia de resistência cultural, o *bruxo* foi incorporado pela pós-modernidade, atravessou o ritual de renovação e reencontrou seu

⁷⁸ Observo que a Sala Cecília Meireles é um espaço tradicional da música erudita no Rio de Janeiro, que eventualmente recebe artistas populares do choro e da música instrumental. Hermeto e Grupo não se apresentavam frequentemente neste espaço.

⁷⁹ Segundo o relato de Hermeto Pascoal em 04/10/1998 e de Mauro Brandão Wermelinger e Jovino Santos Neto em fevereiro de 2008. Ver bibliografia/entrevistas.

público num ‘outro mundo’, no espaço virtual da Internet. Quem sabe, dessa maneira, aquele que é considerado por muitos como o maior músico instrumental brasileiro vivo, possa sentir-se, finalmente, em casa.

A Arquitetura Simbólica da Casa da *Família* Hermeto Pascoal

1º andar	2º andar	O espaço externo à casa
Menor visibilidade/Silêncio	Maior visibilidade/Som	Visível através das janelas do 2º andar
Hermeto Pascoal	O Grupo	A vizinhança
“Fundos da casa”/ “terreiro”	“Sala de visitas”/ “rua”	Sala de concerto/ “rua”
Compositor	Intérprete/Arranjador	O público, a sociedade
O regional / o universal	O nacional	O internacional
Rural (classe baixa)/ Zona oeste	Urbano (classe média)/ Zona sul	Urbano (elites)
“Natural”	“Convencional”	“A Natureza é o Cotidiano”
Modal e Atonal	Tonal	Fusão
Olho D’água da Canoa (Alagoas, 1936-1950)	Recife, Caruaru, São Paulo e Rio de Janeiro (1950-1970)	E.U.A, Suíça, França, Alemanha, etc. (1971 - ...)
Sanfoneiro autônomo	Intérprete contratado e arranjador	Compositor contratado e, depois, independente
Forró e bailes de casamento/ Rádio/ Disco	Bares/ <i>Night clubs</i> / Shows/ LP / TV/ multinacionais	<i>Majors</i> , independentes/ CD/ DVD/ Internet/ ‘pirataria’
Música indígena e afro-brasileira, Folclore: coco, embolada, forró, benditos, incelenças, maracatu, etc.	Popular – samba, choro, baião, frevo, orquestras de rádio, regionais, bossa nova, <i>jazz</i> , <i>big bands</i> , <i>Quarteto Novo</i> , MPB, tropicália	Internacional - O <i>jazz</i> e o <i>free jazz</i> norte-americanos, a música erudita de vanguarda e a música experimental, Aíto e Flora Purim.
Sanfona <i>pé-de-bode</i> , flauta de mamona, carrilhão de ferrinhos percutidos, percussão	Piano, contrabaixo, flauta, sax, violão, sanfona, bombardino, percussão, teclados eletrônicos (DX-7, piano <i>Fender rhodes</i>), etc.	Orquestra e <i>big band</i> no primeiro disco autoral de 1971 (1972?), <i>Hermeto Pascoal: Brazilian Adventure</i>
Papagaio Floriano, pássaros, cachorros Princesa, <i>Spock</i> , Bolão, a	Instrumentos convencionais tocados de forma não convencional, objetos	Orquestra de garrafas afinadas no primeiro disco autoral, sons de animais,

música da fala (“música da aura”), objetos sonoros não convencionais	sonoros não convencionais (painéis, tamancos etc) e percussivos	objetos sonoros, “música da aura”
A cozinha <i>guardada</i> por Dona Ilza e a família formada pelo casal e os seis filhos	A <i>Família</i> Hermeto Pascoal. Os “meninos” do Grupo e o produtor e faz-tudo Mauro Brandão Wermelinger	Os músicos estrangeiros com os quais Hermeto tocou (Miles Davis), e os visitantes nacionais e internacionais
“Devoção” (“aura”)	Arena comercial	“Ambição” (mercadoria)
O oculto - O espaço sagrado, catolicismo popular, religiões afro-brasileiras e espiritismo. Os santos cristãos e os espíritos de músicos falecidos, as entidades da Umbanda, as mensagens do “Dom”, a <i>Música universal</i>	O visível, o catolicismo oficial, a sociedade brasileira, o sistema capitalista, as gravadoras multinacionais	O espaço profano, a indústria cultural transnacional, a <i>Universal Music Corporation</i>
“Missa dos Escravos”*, “Forró alagoano”*, “Papagaio alegre”, “Ilza na feijoada”, “Aula de natação”, <i>Calendário do som</i> *	“Chorinho para ele”*, “Briguinha de músicos malucos”, “Frevo em Maceió”, “Carinhoso”*, “Mestre Radamés”	“Zurich”, “Montreux”*, “Arapuá”, “Suite Mundo Grande”, “Sinfonia em quadrinhos”, “Sinfonia do Alto da Ribeira”
A feijoada de Dona Ilza, aos sábados, reunia toda a <i>Família</i> .		

Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1928, [2006], 5ª edição.
- ANDRADE, Oswald de. O manifesto antropófago. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 3ª ed. Petrópolis: Vozes; Brasília: INL, 1976.
- ARAÚJO, Paulo César de. *Eu não sou cachorro não*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Roberto Carlos, em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta, 2006.
- BECKER, Howard. “Mundos artísticos e tipos sociais”. In: VELHO, Gilberto (org.). *Arte e sociedade – ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977, p. 9-25.
- CALADO, Carlos. *O Jazz como espetáculo*. São Paulo, Perspectiva. 1990, p. 121-2.
- _____. *Tropicália: a história de uma revolução musical*. São Paulo, Editora 34, 1997, p. 106-13.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. São Paulo: Edit. 34, 1998.

COSTA-LIMA NETO, Luiz. *A música experimental de Hermeto Pascoal e Grupo (1981-1993): concepção e linguagem*. Dissertação de mestrado, UNIRIO, 1999.

_____. 'The experimental music of Hermeto Paschoal e Grupo (1981-1993): a musical system in the making'. In: REILY, Suzel Ana. *British Journal of Ethnomusicology*, 9/i, "Brazilian Musics, Brazilian identities". Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology 2000, p. 119-142.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (org.). *A forma da festa, Tropicalismo: a explosão e seus estilhaços*. Brasília, Editora UNB, 2000.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2000 (5ª edição), [1995], p. 55.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000, p. 41-3.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália, alegoria, alegria*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1996, p. 106.

FRANÇA, Inácio. "Hermeto Brasileiro Universal". *Revista Continente*, agosto de 2004, p. 8-17.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989, p. 13-41.

GOLÇALVES, Mário e EDUARDO, Carlos. "Vivendo música". Rio de Janeiro: *Revista Backstage*. 1998, 39: 46-57.

GRAHAM, Laura R.. *Performing Dreams: Discourses of Immortality Among the Xavante of Central Brazil*. EUA: University of Texas Press, 1995.

MARCONDES, Marcos Antônio et alli. *Enciclopédia da música Brasileira, erudita, folclórica e popular*. São Paulo: PubliFolha, 1998, p. 606-607.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007: 18, 69, 87-98, 114-29.

NUNES, Santuza Cambraia. *O violão azul*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, 1ª edição.

NYMAN, Michael. *Experimental music: Cage and beyond*. London: Studio Vista, 1974.

PASCOAL, Hermeto. . *Zabumbê-bum-á*. Encarte do CD. Brasil: Warner [1979], 2001, CD WEA 092741436-2.

_____. *Revista Jazz Magazine*, 1984.

_____. *Revista Backstage, Áudio/Música/Instrumentos*. Rio de Janeiro: H. Sheldon de Mkt., no. 39, fev. 1998, p. 46-59.

_____. *Jornal do Brasil*. "As máximas do mago", 19/05/1998.

_____. *O Calendário do som*. São Paulo: Itáu Cultural / Editora Senac, 2000, p. 16-9.

REILY, Suzel Ana. 'Macunaima's music: National Identity and Ethnomusicological Research in Brazil' In: STOKES, Martin (edit.). *Ethnicity, Identity and Music, the musical construction of place*. Oxford: Berg Publishers, 1994, p. 71-96.

_____. 'Introduction', *British Journal of Ethnomusicology*, 9/i, "Brazilian Musics, Brazilian identities". *British Journal of Ethnomusicology* 9/i. Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology, 2000, p. 1-10.

_____. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press, Ltd, 2002, p. 11-17.

RODRIGUES, Macedo. "Uma música por dia". Rio de Janeiro: *O Globo*, 1990, pg. 03.

SANDRONI, Carlos. *O Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2001.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2007, 2ª. Edição, [1979], p. 9-18.

SQUEFF, Enio, WISNIK, Jose Miguel. *O Nacional e o Popular na Cultura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1982.

STROUD, Sean James. *Disco é cultura: MPB and the defense of Tradition in Brazilian Popular Music*. Tese de Doutorado. London: King's College, University of London, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Comunicação pessoal.

_____. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000, p. 08.

_____. "O avião brasileiro: a análise de uma embolada". In: TRAVASSOS, Elizabeth,

MATOS, Cláudia Neiva de, e MEDEIROS, Fernanda Teixeira de. *Ao encontro da palavra cantada, poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 89-103.

TREECE, David. *Journal of Latin American Studies* no. 35 (reviews). Londres: King's College, 2003, p. 207-13.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. "Nova história, velhos sons. Notas para ouvir e pensar a música brasileira popular". In: *Debates: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em música*. UNIRIO. Rio de Janeiro: 1997, p. 80-100.

_____. "Música romântica in Montes Claros: inter-gender relations in Brazilian popular song." In: REILY, Suzel Ana, (org.). *British Journal of Ethnomusicology* 9/i. Inglaterra: British Forum for Ethnomusicology, 2000, p. 11-40.

ULLOA, Alejandro. *Pagode, a festa do samba no Rio de Janeiro e nas Américas*. Rio de Janeiro: MultiMais Editorial, 1998.

VIANNA, Hermano. *O Mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1988.

_____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1995.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p. 209-211.

Entrevistas

Carlos Malta, 26/03/1998

Hermeto Pascoal, 10/11/1997 e 04/10/1998

Itiberê Zwarg, 04/10/1998

Jovino Santos Neto, 10/06/1997, 18/08/1998, 17/02/2008 e 25/02/2008a

Márcio Bahia, 12/02/1998 e 02/10/1998

Mauro Brandão Wermelinger, 24/01/2008 e 17/02/2008a.

Discografia citada no artigo

Beatles. *Sgt. Peppers Lonely Hearts Club Band*. EMI (1967).

Quarteto Novo. CD EMI, EMIBR 827 497-2, [1967].

Natural Feelings. Com Airto e Flora Purim, Buddah Records, 1970.

Seeds on the ground. Com Airto e Flora Purim, One way Records, 1971.

Hermeto Paschoal: Brazilian Adventure. CD. Muse Records [Cobblestone/Buddah Records], MCD 6006, [1971 ou 1972].

A música livre de Hermeto Pascoal. LP PolyGram, PLG BR 8246211, 1973.

Slaves Mass. Warner Bros. CD 73752-2, 1977 [2004].

Zabumbê-bum-á. CD WEA Brasil, 1978.

Hermeto Pascoal ao vivo em Montreux CD. WEA Brasil, 092741435-2, [1979]

Cérebro magnético. WEA 092741434-2, [1980].

Hermeto Pascoal e Grupo. CD. Som da Gente. SDG 010/92, 1982

Lagoa da Canoa – Município de Arapiraca. CD. Som da Gente, SDG 011/92, 1984

Brasil Universo. CD. Som da Gente, SDG 012/93, 1985.

Só não toca quem não quer. CD. Som da Gente. SDG 001/87, 1987.

Por diferentes caminhos. Som da Gente, 1989.

Mundo Verde Esperança. Não lançado, 1989.

Festa dos Deuses. CD. PolyGram, PLGBR 510 407-2, 1992.

Eu e eles. CD. Selo Rádio MEC, 1999.

Mundo Verde Esperança. CD. Selo Rádio MEC, 2002.

Chimarrão com rapadura. CD independente, 2006.

Itiberê Orquestra Família. *Calendário do Som*. CD duplo. Gravadora Maritaca, 2005.

DVD

KAURISMAKI, Mika. *Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo*. DVD, Rob digital/Studio Uno.

Endereços eletrônicos

<http://www.hermetopascoal.com.br>

<http://www.miscelaneavanguardiosa.blogspot.com>

<http://br.youtube.com/watch?v=pnHs057-aqQ>

<http://br.youtube.com/watch?v=2GWO1hW8CIc&feature=related>

http://br.youtube.com/watch?v=NQ__BiscK9ZE&feature=related

<http://br.youtube.com/watch?v=SrgveUpwCnM&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=lqKMEdCPons&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=Y10Ewgcqky8&feature=related>

http://br.youtube.com/watch?v=W821bgUU__mY&feature=related

<http://br.youtube.com/watch?v=EPEea11HfTg&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=isIUdaxrbdM&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=lWixiKYWv1A>

<http://br.youtube.com/watch?v=Le-4C2TqP6k&feature=related>

<http://br.youtube.com/watch?v=8p8C0AfFSQ0&feature=related>

[http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?
selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48715](http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48715)

[http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?
selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48949](http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48949)

[http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?
selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48950](http://www.camara.gov.br/internet/TVcamara/default.asp?selecao=MAT&velocidade=100k&Materia=48950)

[http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?
cmm=10980&tid=2489510022838154349&kw=entrevista](http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=10980&tid=2489510022838154349&kw=entrevista)

<http://alltribes.blogspot.com/search/label/HERMETO%20PASCOAL>

<http://www.allmusic.com>

<http://www.memoriamusical.com.br>

<http://www.abracadabra-br.blogspot.com>

<http://www.dicionariompb.com.br>

<http://www.museuvillalobos.org.br/villalob/biografi/villaeua/index.htm>

<http://www.modernsound.com.br/default2.asp>

<http://www.Submarino.com.br>

<http://www.frevo.pe.gov.br/arranjadores.htm>

Rap Nacional e as Práticas Discursivas Identitárias

Rosana Martins¹

Resumo

Em tempos atuais o processo de globalização vem fornecendo novas configurações identitárias levando como modelo de análise na interpretação das relações entre o global/local. Partindo deste pressuposto, o objetivo desse artigo situa-se em abordar a construção do *rap* produzido em São Paulo, enquanto projeto artístico de resistência ao sistema hierárquico de poder e prestígio, como componente musical integrado no fluxo global de produtos, idéias, estilos, ou seja, enquanto linguagem cultural e consumível. Diante disso, fica proposto reconstruir o sistema de significações simbólicas que a mensagem produz, caracterizado pela capacidade de reflexão crítica à ordem social, articulada pelos jovens consumidores desse gênero artístico musical - que são denominados “manos” e “boys” -, na cidade de São Paulo, tentando apanhar a singularidade que há por trás desse processo.

Abstract

The globalization process has been providing new arrangements to identity issues on its role as a model to interpret the relations between the global and the local in current times. From this prospect, this project's purpose approaches the construction of the rap made in Brazil as an artistic project of resistance to an hierarchical power and prestige system as well as a musical component integrated to the global flux of products, ideas and styles, therefore, as a cultural and marketable language. This project's goal is an effort to rebuild the symbolic system of meanings which is passed on by this message to the specific public, young consumers of this artistic and musical type, in São Paulo city, who are denominated and use to call themselves ‘manos’ and ‘boys’, trying to highlight the uniqueness behind this process.

Introdução

O termo *hip-hop* na verdade designa um conjunto cultural vasto que deriva daí seus quatro elementos artísticos: MC, *master of ceremony*, mestre de cerimônia ou *rapper*, a pessoa que leva a mensagem poética-lírica à multidão, que acresce às técnicas do *freestyling* ou livre improviso, e o *beat-box*, que são sons reproduzidos pelas próprias cordas vocais dos *rappers* cuja característica de percussão guarda semelhança de efeito com um toca-discos ao acompanhar o MC; o DJ, disc-jóquei, aquele que coloca a música para dançar; o *break*, para aqueles que se expressam por meio de movimentos da dança; o grafite, a arte visual. O *hip-hop*, nos estudos de Tricia Rose (1994), emerge das experiências e práticas dos jovens em desvantagem econômica, participantes de uma

¹ Cientista Social formada pela USP. Mestre e Doutora em Ciências da Comunicação pela ECA/USP. Professora Doutora do Unicentro Belas Artes de São Paulo. Autora dos livros: Hip-Hop. O estilo que ninguém segura (Esetec, 2006); Admirável Mundo MTV Brasil (Saraiva, 2006); Direitos Humanos Segurança Pública & Comunicação (Acadepol, 2007). Pós-doutoranda e Professora Visitante do Programa de Pós-graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

cultura distinta da ordem dominante marcada por uma série de práticas integradas incluindo a dança, a música e arte visual com o objetivo de disponibilizar espaços para a interação e comunicação de grupos marginalizados, um fórum pelos quais pudessem rever o significado de ser jovem e negro. Gunther Diehl sugere que:

“...In their individual participation in particular subcultural scenes, and in moving within them as though within a room, youths perceive not only an atmosphere (or atmospheres) but they also even contribute to their construction (...) This is the central element of a concept according to which youths form their own reality, as far as they participate in a specific cultural scene, in one (or several) zones that atmospherically stand out. Through music – whether it is produced oneself, danced to or “only” listened to – each zone receives its definite contour and demarcation of boundaries (...) Atmosphere is a common reality of the perceivers and of that which is perceived” (p. 119, 2000).

A participação em zonas subculturais toma lugar não somente como ruptura, mas também como algo que é importante para si mesmo, para os quais esses jovens são preparados para dar energia, concentração, tempo e imaginação. No que diz respeito a Dick Hebdige (1988), observamos que a existência das subculturas juvenis acabam assumindo um papel muito mais amplo no social, dando margem para novas leituras e que podem levar a transgressão de códigos comportamentais, quebras de leis, consciência de classe, enfim, abrindo continuamente superfícies para se pensar uma nova normalização da sociedade.

A construção poético-musical do *rap* no Brasil - como um dos principais pilares de um movimento cultural e artístico, o *hip-hop* -, tem se esforçado na tentativa de denunciar e buscar soluções para fatores que tendem a paralisar a pretensão de progresso neste país tais como, a pobreza, a violência urbana, a violência policial, a discriminação racial, o resgate da auto-estima dos afro-brasileiros, as altas taxas de desemprego, de desigualdade na distribuição da renda e no uso das drogas, a falência da rede educacional, chacinas, dentre outros (Andrade, 1999). É nessa visão opressiva que o *Rap Nacional* vem retratando a realidade social numa luta pela consolidação das bases democráticas.

Numa escala global o *rap* vem se assentando num discurso (lírico e musical) afirmativo, reflexivo e narrativo da representação de si próprio, das suas experiências e das suas convicções. Isto o torna uma fórmula acessível de prática intensiva da identidade. Encarado como um dos elementos das estratégias culturais da autodefinição e automanutenção, um tipo de subsistência ideológico-identitária sobre a relação que um indivíduo estabelece com o mundo ou, melhor, o modo do *being in the world*. Nesse contexto, para que possamos compreender os significados incorporados nas narrativas musicais dos grupos de *rap*, buscamos considerar a noção de pertencimento público como vinculada à idéia de socialização e redefinida no papel simbólico da inclusão – espaço onde cada indivíduo é levado a se ver como um sujeito social e a fazer suas normas de pertencimento: fazer parte, se inserir, ser membro.

Certamente, a questão mais complexa do atual cenário público encontra-se centrado nas ambivalências por que passam as configurações societárias em meio a desestabilização, ao desmanche das referências de um mundo comum. Uma erosão que vem se realizando na prática, desestruturando formas de vida e obstruindo perspectivas de futuro; a socióloga Vera da Silva Telles (2001) chamará de “violência costumeira” para designar aquela que vem aumentando nos bairros pauperizados da cidade de São Paulo, no caso,

vinculada a uma modernização selvagem processando exclusões e segmentações, bloqueando perspectivas de vida e descredenciando experiências.

Percebe-se que no Brasil a desigualdade social se dá não apenas pela péssima distribuição de renda do país, mas também pela distribuição desigual de conhecimentos sobre os direitos do cidadão e de acesso à Justiça. A rigor, as diferenças sociais acabam sendo traduzidas, ora na figura do subalterno que tem como dever a sua obediência cega, ora no papel do inferior aquele merecedor da tutela, da proteção, mas jamais dos direitos.

Em seu estudo, Telles descreve como a pobreza no Brasil é freqüentemente apresentada como foco de desordem moral e de incivilidade, o que descredencia os pobres de serem sujeito de direitos outrora sacramentados pela norma legal, pelo discurso jurídico em nome das leis universais, do conhecer e se reconhecer nas diferenças, mas que na prática real não se realizam como código e regra de conduta. De acordo com a autora, o não-reconhecimento do outro como sujeito de interesses e aspirações representa nada mais do que uma forma de sociabilidade que por hora não se completa, porque regida por uma lógica de anulação do outro como identidade. Como seria de se esperar, os habitantes dos espaços empobrecidos das grandes metrópoles brasileiras são tidos como marginais, ou seja, tudo aquilo que a sociedade considera como impróprio.

O caráter racionalizador do capitalismo manifesta-se diretamente na dominação absoluta do dinheiro como função calculativa regulando a relação social e individual e na busca do dinheiro como um fim em si - esse ideal cognitivo concebe o mundo como um imenso problema aritmético, coisas como um sistema de números, um símbolo da autoalienação humana na medida em que reduz todas as qualidades humanas a valores quantitativos de troca. Cada vez mais, encontra-se em processamento o campo da objetividade do mundo cuja identidade do ser continuamente perde a sua capacidade de compreender o estranhamento e de lidar com ele.

Atitude + Voz Ativa = Protesto + Poesia

Nesse âmbito, o *Rap* Nacional procura, a seu modo, desafiar a fragmentação deixada pelo *establishment*, não obstante, circunscrevendo uma forma de autoconhecimento e (re)ação dos jovens da periferia de todo o Brasil (já que a cultura *hip-hop* encontra-se espalhada por todo o território nacional) aos processos massificadores que atingem o mundo contemporâneo, no qual cada um é apenas aquilo que qualquer outro pode substituir, uma coisa fungível.

De acordo com Michel Brake (1985), os movimentos juvenis contemporâneos podem ser mais bem compreendidos como grupos em oposição ao sistema dominante de significado e que reflete no esforço de negociar com as contradições estruturais que surgem no contexto social mais amplo.

Significativamente, a identificação da juventude dos bairros periféricos com as músicas tem sido imediata porque narram situações reais por eles vividas. Esses movimentos se constituem ao mesmo tempo a partir da experiência cotidiana, do desencontro entre demandas sociais e instituições políticas, e da defesa de identidades coletivas, na busca de formas próprias de comunicação. De qualquer forma, mobilizando identidades, subjetividades e imaginários coletivos em formação, ultrapassando dicotomias superadas pelas dinâmicas de transnacionalização econômica e desterritorialização

cultural, esses novos movimentos estão superando o político no sentido tradicional e reordenando em termos culturais.

Afinal, o *Rap Nacional* não apenas fala da dura realidade das ruas, mas fala na linguagem da periferia, de uma coletividade que se apresenta discursiva e argumentativamente num espaço público de forma aberta e racional, que ganha sua expressão no âmbito da vida social na composição de seus interesses, vontades e pretensões. Portanto, a importância de uma comunidade imaginada segue daí: ela evidencia um “nós” necessário para a constituição de cada ser individual, processo que dá testemunho ao fato de que vidas individuais não se formam apenas de dentro das estruturas burocráticas institucionais, mas principalmente de fora, ou seja, das arenas interacionais, dos espaços públicos de argumentação.

Na verdade, a noção de estilo de vida conota uma forma de auto-expressão e uma consciência de si estilizada, a tendência no qual o indivíduo reage ao nivelamento social (Featherstone, 1995). O *Rap Nacional* além de marcar sua importância na contestação voltada à problemática urbana sugere um novo espaço de reflexão e denúncia reivindicando para si espaços de sociabilidades nos quais os indivíduos, impulsionados por interesses diversos se soldam numa unidade distintiva dentro do corpo social.

A definição desses sujeitos se dá mais por aquilo que se diz deles na narrativa do *rap*, ocorrendo a partir daí um conjunto de controle do próprio discurso. E é por adotar os valores dos “boys” que o “mano” aos poucos perde o controle da sua própria definição de identidade, o abandono das origens e do projeto histórico de política cultural. Permanecendo como referência obrigatória para os jovens de todo o país, a voz dos *rappers* e de outros integrantes do *hip-hop* (grafiteiros, *breakers* ou apenas simpatizantes do movimento) ecoa contra o sistema social de controle racionalizado que tende a marginalizar essa enorme fração da população periférica do país. Trata-se de um grito de indignação, de um grito de revolta pela perda do direito de se ter direitos, numa ameaça à sociedade democrática em oposição ao ideário de igualdade; transformações que ocorrem frente à dinâmica de urbanização e da retração do mercado de trabalho urbano, e que muito são lembrados pelos *rappers* nas letras de suas canções.

Como sugeriu Rosana Martins (2005), o *rap* tende a retratar uma realidade particular tal de onde estão os *rappers*, de acordo com o contexto sócio-espacial em que se vive e com a visão de mundo que se tem. O autêntico *Rap Nacional* é aquele cuja construção musical surge como tendo uma direta conexão com o social expressado por uma comunidade de “manos”. A ruptura instalada no discurso dos *rappers* enquanto estratégia de resistência ao que não é comum, como observa a própria Rosana Martins, encaixa-se perfeitamente a um estado permanente de luta, de controle de território e pela expulsão do outro – o *boy* é visto nas narrativas do *rap* paulistano como mantenedor dos poderes controladores da vida.

A globalização dessa expressão cultural, como tem chamado atenção Paul Gilroy (1993), tem expressado os processos de mudança altamente contraditórios e desiguais. Um processo complexo que atravessa as mais diversas áreas da vida social, um vasto e intenso campo de conflitos entre grupos sociais, estados e interesses hegemônicos.

Nesse contexto, os meios de comunicação eletrônicos, especialmente a televisão tem sido um dos grandes temas do debate. Ao mesmo tempo em que os *rappers* paulistanos atacam a mídia – nas músicas, nos discursos durante os shows e no dia a dia - eles precisam dela como canal de divulgação de sua arte e de suas idéias. Porém, como lembra o antropólogo indiano Arjun Appadurai (*apud* Robertson, 1997), os *media*

eletrônicos, longe de serem o ópio do povo, são processados por indivíduos e grupos de uma maneira ativa, num campo fértil onde as diferenças, os contrastes e as comparações se fazem presentes.

Por mais verdade ou não que isso seja, o que importa é centralizar o sujeito através de suas práticas e representações pelas quais se relaciona e negocia com a sociedade, com a cultura e com os acontecimentos. Isso significa dizer que o cotidiano não é só vivido, mas torna-se objeto de interrogação e de debate – é um espaço de reflexão e uma semente promotora de superações das representações sociais.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Elaine Nunes de (Org.). Hip-hop: movimento negro juvenil. In: *Rap e Educação - Rap é Educação*. São Paulo: Summus, 1999, p. 83-91.

BRAKE, Michael. *Comparative youth culture: the sociology of youth cultures and youth subcultures in America, Britain, and Canada*. New York: Routledge, 1985.

DIEHL, Gunther. “...the fleeting association “...the fleeting association is a flash of inspiration...”: On the dimension of Aesthetic Intensity in Music-Related Expressive Forms of Youth culture. *The Word of Music. Gothic, Metal, Rap, and Rave – Youth Culture and its Educational Dimensions*. Journal of the Department of Ethnomusicology Otto-Friedrich University of Bamberg, vol. 42 (1), p. 111 – 124, 2000.

FEATHERSTONE, Mike. *Cultura de consumo e pós-modernismo*. Tradução de Julio Assis Simões. São Paulo: Studio Nobel, 1995. (Série Megalopolis).

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993.

HEBDIGE, Dick. *Subculture: the meaning of style*. London, New York: Routledge, 1988, 195p.

MARTINS, Rosana. Hip- Hop. *O Estilo que ninguém segura*. São Paulo: Esetec Editores, 2005.

ROBERTSON, Roland. Social theory, cultural relativity and the problem of globality. In: KING, Anthony D. (Org.). *Culture, globalization, and the world-system: contemporary condition for the representation of identity*. Minneapolis, Minn.: University of Minnesota Press, 1997, p. 69-90.

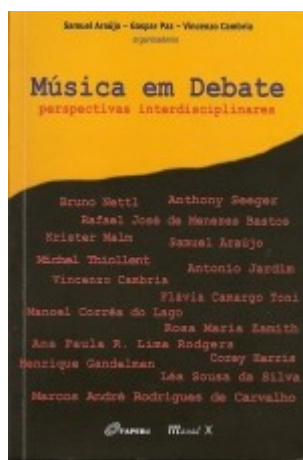
ROSE, Tricia. *Black Noise: Rap music and black culture in contemporary América*. Hanover, London: University Press of New England/Wesleyan University Press, 1994.

TELLES, Vera da Silva. *Pobreza e Cidadania*. São Paulo: Editora 34, 2001, 167p.

Resenha de Livro

ARAÚJO, Samuel; PAZ, Gaspar; CAMBRIA, Vincenzo (orgs.). *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares*. Rio de Janeiro: Mauad X/FAPERJ, 2008. 255 p.

Luiz Fernando Nascimento de Lima



Vários elementos se agregam para individualizar o livro *Música em Debate* em meio à literatura recente sobre a música. Inicialmente, observa-se o amplo universo musical que ele aborda. Depois, o formato híbrido, isto é, trata-se de coletânea impressa organizada a partir de palestras orais. Ainda, destaca-se a heterogeneidade – e representatividade – dos autores dos ensaios. Finalmente, importa considerar o ineditismo da escolha de alguns temas, contrastando e complementando a apresentação sintética de outros.

Música em Debate é um dos produtos do trabalho de pesquisa (e, conseqüentemente, de divulgação do conhecimento gerado) realizado pelo Prof. Samuel Araújo e seus colaboradores no Laboratório de Etnomusicologia da Escola de Música da UFRJ. Mais: é a versão em livro de um ciclo de palestras que desde 2002 tem ocorrido anualmente e – fato raro! – ininterruptamente naquela instituição. Em outras palavras, além de um produto que fala por si, *Música em Debate* é também um testemunho sobre um processo. Processo típico do fazer acadêmico na área das artes e ciências sociais: dinâmico, perene, reflexivo e de longo prazo.

O livro é dividido em nove partes temáticas, com dois ensaios em cada uma (à exceção da segunda parte: três ensaios). O formato replica as mesas de debates ocorridas na série oral.

O primeiro tema apresenta o contexto teórico-acadêmico geral do livro: a Etnomusicologia. Esta parte é chamada “Etnomusicologia / Antropologia da música – disciplinas distintas?”, e apresenta textos de Anthony Seeger e Bruno Nettl.

Anthony Seeger inicia expondo o modo como a Etnomusicologia funciona nos Estados Unidos, e defendendo a independência burocrática e funcional no seio da universidade, isto é, a estratificação com vistas à complementação. Alguns *insights* típicos do formato oral vazaram, dando a este texto um aspecto ligeiramente de *intervenção* no campo. Seeger reclama de um problema local, a falta de diálogo entre as instituições de ensino e pesquisa de música, e também de outras áreas: “Os alunos têm que derrubar as muralhas de Berlim burocráticas que existem entre o Museu Nacional e a Escola de Música, e entre a UFRJ e outras universidades no Rio” (p. 23).

Bruno Nettl, provavelmente o decano da Etnomusicologia nos Estados Unidos, inicia seu didático texto sobre a história da disciplina naquele país, com a ressalva de que “o que pode ser válido para os Estados Unidos pode não o ser para o Brasil” (p. 25). Nettl relembra os debates e a competição no seio da universidade para uma “definição do termo Etnomusicologia” (p. 25), e para “uma concepção básica do campo e um quadro teórico preciso” (p. 27). Em seguida, expõe uma crítica à compartimentalização do conhecimento que resultaria desta visão, contrastante com uma idéia mais abrangente de musicologia, na qual a Etnomusicologia seria um subcampo. Continuando, ele coloca também que a perspectiva antropológica tem dominado a Etnomusicologia nos Estados Unidos.

Este primeiro tópico do livro soa instrumental para objetivos mais abrangentes, que incluem a própria legitimação progressiva da Etnomusicologia no Brasil. A este respeito, cumpre nesta resenha enfatizar que a Etnomusicologia estadunidense de que tratam Seeger e Nettl está alicerçada sobre tradições culturais e acadêmicas de corte liberal / protestante, as quais estão voltadas predominantemente para um sentido de *eficácia*. Em contraste, a Etnomusicologia brasileira convive e se desenvolve em meio a tradições mais voltadas para o *debate*, onde a exposição de conflitos muitas vezes importa mais do que a obtenção de consensos.

A segunda parte trata do tema “Música em tradição oral – o papel dos arquivos”.

Samuel Araújo disserta sobre “Características e papéis dos acervos na pesquisa etnomusicológica”, tópico que serve de ponte entre esta seção e os textos anteriores, e também de introdução a esta parte. Assim, Araújo se mantém em uma zona mais genérica, referindo a história *en passant*. Com isto, ele se permite abordar inclusive uma questão muito atual, como a de acervos digitais e sua disponibilização pela rede mundial de computadores. Este texto já esboça uma questão recorrente no livro, e também na obra de Araújo: a preocupação política sobre a utilização da música como mecanismo de poder entre grupos sociais. A permanência desta questão vai levar à delineação dos principais temas do livro, como os da parte III – “Música e alteridade”, IV – “Música e direitos autorais”, V – “Música e o ‘terceiro setor’”, VII – “Relações musicais entre a África e as Américas” e VIII – “Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia”.

Em “Arquivos de música de tradição oral”, Rosa Maria Zamith permite ao leitor a nunca por demais valorizada oportunidade de conhecer a história, no caso, da própria musicologia/ etnomusicologia brasileira. Didático e detalhado, este texto relembra que “Mário de Andrade e Luiz Heitor foram os pioneiros no registro sonoro da música tradicional brasileira. Criaram, na primeira metade do século XX, dois núcleos

importantes de documentação musical: a Discoteca Pública Municipal de São Paulo e o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ” (p. 53). Zamith dispõe a cronologia do Centro de Pesquisas Folclóricas, relatando uma história que culminaria com o próprio trabalho do qual o livro *Música em Debate* é resultado, com a autoridade de ser, ela mesma, professora que já esteve à frente do Centro de Pesquisas Folclóricas.

Flávia Camargo Toni replica ao texto de Zamith com uma exposição similar, em que descreve minúcias do percurso de Mário de Andrade como musicólogo e colecionador. Várias facetas do intelectual aparecem aqui, com ênfase no tratamento do acervo de Mário de Andrade depositado no IEB/USP.

Os textos desta parte conduzem um movimento a partir da *Etnomusicologia* em direção ao *Folclore*, o que é interessante para o leitor não especialista. Os organizadores preferiram abrir o campo do livro com um título que não remete diretamente à Etnomusicologia, e com isso o primeiro tema talvez assuste a muitos. Nesta segunda parte, volta-se a uma temática menos sectária. Aqui, *Etnomusicologia* e *Folclore* são abordados como práticas resultantes de intenções várias, e que convivem com o ato de *coleccionar*, também importante, mas que difere da *Etnomusicologia* e do *Folclore*. Adiante, no texto de Rafael José de Menezes Bastos, esta diferença será retomada rapidamente, lembrando-se a posição de aficionado (ou diletante) de Lévi-Strauss, que não é profissional da música/ musicologia (p. 237, 239).

A terceira parte se desenvolve sobre o tema “Música e alteridade”, com textos que se complementam: Vincenzo Cambria disserta sobre aspectos gerais, enquanto Antônio Jardim desenvolve um argumento filosófico minucioso e original.

Para Cambria, a relação música/alteridade “pode resumir o principal significado atribuído à etnomusicologia como disciplina” (p. 65). Daí provém uma inquirição sobre a divisão (?) nós/outros. Cambria apresenta colocações de caráter *pós-colonial*, levantando a questão das posições de dominação e periferia entre sujeitos e objetos da pesquisa, logo, tratando das relações de poder implícitas. Ele aborda aspectos da pesquisa de campo, e lembra “a importância que as práticas musicais podem assumir na construção, definição e negociação das mais diversas ‘identidades’” (p. 67). Ele fala ainda sobre a “discussão da etnomusicologia em torno das idéias de composição e de autoria” (p. 68), antecipando temas a serem tratados neste próprio volume, e observa rapidamente que o romantismo apresentava “uma visão estética em que alteridade e irracionalidade se interpenetram” (p. 69).

O texto de Antônio Jardim contrasta fortemente com os demais do livro, por seu corte mais filosófico e abstrato. Suas preocupações no texto “Musicologia: a pesquisa e a criação. Sobre o que vem de longe” são com a distância espaço-temporal, e ele pergunta: “será que é **desejável** a diminuição desta distância?” (p. 74). Jardim fala da lei/ordem, da memória e seus suportes, da autoridade, da oralidade, da representação da diferença e multiplicidade, da necessidade de correspondência e da “identidade como critério de estabelecimento da verdade” (p. 81). Em um texto que se basta, Jardim consegue levantar tópicos que retomam e dialogam com tudo o mais em *Música em Debate*.

A quarta parte, cujo tema é “Os donos da música: música e direitos autorais”, caracteriza-se, junto com a quinta, como a mais instigante pela temática e tratamento. Não seria demais dizer que as conseqüências do desenvolvimento de pesquisas sobre os temas aí abordados – direitos autorais e música / musicologia “aplicadas” ao terceiro

setor – podem ser impactantes no campo disciplinar, assim como na própria vida de músicos e demais sujeitos intervenientes.

Krister Malm, pesquisador sueco veterano na área de música popular, avança um texto ao mesmo tempo didático e crítico: “A expansão dos direitos de propriedade intelectual e a música – uma área de tensão”. Aí ele trata este polêmico tema sob ótica inversa à que normalmente é veiculada nos meios de comunicação de massa, isto é, sob a ótica do músico explorado e das comunidades que não conseguem se fazer representar para defender seus direitos como criadores de música originais. É um texto que alcança a todos, fala com autoridade, e amplia o cenário dos direitos autorais para problematizá-lo e colocá-lo na pauta necessária – e não acessória – da própria musicologia.

Henrique Gandelman, ao contrário, em “Noções básicas de direitos autorais” prefere a objetividade e a descrição sucinta e clara dos principais temas, desenvolvimentos e normas ligados aos direitos autorais. No contexto de *Música em Debate*, este texto é útil para os não iniciados no tema, e tenho certeza de que muitos músicos encontrarão informações novas neste mini-manual.

É justo notar que Gandelman é o primeiro autor em *Música em Debate* de fora da academia, tendo o mister de advogado representante da Academia Brasileira de Música e de casas editoriais. No caso do tema dos direitos autorais, a inserção de músicos e musicólogos no debate com a sociedade é urgente, devendo ser mediada pela pesquisa acadêmica sobre o tópico, que é pródigo contudo de comentários baseados em informações tendenciosas. A presença do advogado em *Música em Debate* complementa perfeitamente o caráter includente do livro.

O quinto tema é ainda bastante inexplorado como abordagem direta: “Música e o ‘terceiro setor’”. Como dito acima, a atualidade do assunto está aliada à necessidade de informação sobre este mesmo assunto. O “terceiro setor” é importantíssimo no cenário econômico e social do Brasil contemporâneo, e a inserção da música aí é uma realidade. Carece conhecer esta realidade, e é o movimento que aqui se esboça.

Para falar do tema, os organizadores foram coerentes com a proposta *paulofreireana* do Laboratório de Etnomusicologia, e preferiram chamar dois gerentes de ONGs representativas no Rio de Janeiro, substituindo novamente o discurso originado na universidade. O resultado mescla elementos da oralidade nos textos escritos, tende ao pragmatismo superando a abstração, e é rico em informações sem abrir mão de um viés polemizador.

Léa Souza da Silva, então diretora de projetos da ONG Centro de Estudos e Ações Solidárias da Maré – CEASM –, fala sobre a importância da música no trabalho daquela instituição. Contando a história dos projetos ligados à música, Silva evidencia alguns problemas, mostrando o contraste com o *modus operandi* da universidade: “Na realidade de uma ONG, os projetos estão associados ao acúmulo de tarefas e à correria do dia-a-dia (...). Então, o aspecto de ter o tempo de estudar, de refletir, de estar analisando a prática em cada área é realmente atropelado pelas demandas e urgências do cotidiano. Isto é patente, tal espaço é sempre reclamado e, por mais que se mudem estruturas de instituições, se reserve tempo para discussões, ainda é muito precária a sistematização de conhecimentos” (p. 121).

“Escola de Jongo”, de Marcos André Rodrigues de Carvalho, é um texto desafiador já no título e nas primeiras frases. Carvalho diz peremptoriamente: “Sou músico também, sou jongueiro” (p. 127). Ele não quer deixar dúvidas de que fala sobre um grupo que em

nada é inferior hierarquicamente aos seus interlocutores da academia (*Escola de Jongo* vs. *Escola de Música*), e que fala com autoridade de músico, tanto quanto os músicos da casa de Francisco Manuel. Uma frase sintetiza sua posição: “Estamos fazendo etnomusicologia no nosso dia-a-dia” (p. 132). Carvalho mostra uma perspectiva crítica sobre a situação da Serrinha: o grupo é detentor de um importante patrimônio cultural – o jongo –, porém isso tem como contrapartida uma atitude excludente em relação a outros grupos semelhantes. Ele deixa no ar a pergunta instigante sobre o que fazer para trabalhar com estes outros grupos a “cidadania e a auto-estima através da cultura local”, de maneira semelhante à Escola do Jongo da Serrinha: “A Serrinha tem o jongo, só a Serrinha. E as outras quinhentas favelas que não possuem um patrimônio? Só podem trabalhar com Hip Hop?” (p. 130).

O tema seguinte, “Interfaces entre música popular e música de concerto”, situa-se em zona mais tradicional. Este é um tópico sempre retomado, porém com tantas ramificações que não se esgota.

Manoel Corrêa do Lago sintetiza conclusões de suas pesquisas exaustivas sobre Milhaud, fornecendo uma pequena monografia que deverá satisfazer o especialista e tentar a curiosidade do leigo. Além de outros dados interessantes, Corrêa do Lago conclui pela “vitalidade da atividade editorial brasileira” nas primeiras décadas do séc. XX (p. 152), e também faz referência a todo um grupo de músicos brasileiros daquela época, muitos perfeitamente desconhecidos.

Araújo, em “Para além do popular e do erudito: a escuta contemporânea de Guerra-Peixe”, faz uma síntese da problemática em tela, qual seja, as assimilações recíprocas entre os campos erudito e popular. Ele valoriza a posição de Guerra-Peixe como pesquisador – “etnomusicólogo” –, referindo sua interação com líderes no campo da musicologia. É interessante verificar como este relato sobre Guerra-Peixe complementa os textos sobre Mário de Andrade e Luiz Heitor, apresentados antes em *Música em Debate*, de maneira que se obtém um panorama global do campo musical/musicológico do período em torno da metade do século.

O próximo tema está todos os dias na ordem do dia, e assim deverá continuar: “Relações musicais entre a África e as Américas”.

Corey Harris fala sobre “Relações musicais entre a África e as Américas no blues dos Estados Unidos”, apresentando uma visão geral do tópico – ao mesmo tempo contrastante e complementar com o mais em *Música em Debate*, quase sempre centrado em tradições brasileiras.

Já em “Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca”, Araújo espelha a fala de Harris para comparar a situação do *blues* dos Estados Unidos com a do samba carioca.

As duas partes finais tratam de questões teóricas e metodológicas ligadas mais especificamente à Etnomusicologia e à Antropologia.

A seção “Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia” aborda a metodologia que hoje pauta uma parte significativa do trabalho realizado pelo Laboratório de Etnomusicologia. Nesta seção, Michel Thiollent, em “Perspectivas da pesquisa-ação em etnomusicologia: anotações e primeiras indagações”, mostra elementos genéricos e exemplos de aplicação da pesquisa-ação no estudo da música popular.

Por seu turno, Cambria, em “Novas estratégias na pesquisa musical: pesquisa participativa e etnomusicologia”, apresenta um projeto específico, com a defasagem de quase quatro anos em relação ao estágio atual desta mesma pesquisa. Aí fica claro que a perspectiva que divorcia teoria e prática vai sendo abandonada em favor de um tipo de pesquisa mais reflexivo e pragmático, nem tanto por o quererem assim os pesquisadores, mas principalmente porque o *bon sauvage* já tem preocupações permanentes em *tirar algum proveito*, ele também, daquela pesquisa (p. 207).

A seção final reflete sobre “A música na antropologia de Lévi-Strauss”, no ano em que o eminente pensador completará seu centenário.

Ana Paula R. Lima Rodgers apresenta a pequena monografia “A música e a metafísica lévi-straussiana. Por um *anti-finale*: manifesto contra a apatia da escuta musical no estruturalismo lévi-straussiano”. Este é um texto que desloca a discussão sobre a música da cidade para a geografia indígena interior, objeto comum da antropologia e da etnomusicologia, mas quase ausente do presente livro. O texto de Rodgers se apresenta também como produção *pós-colonial* que traz veemente crítica a Lévi-Strauss, e é importante que suas colocações repercutam nos trabalhos sobre música que utilizem a obra de Lévi-Strauss como referência.

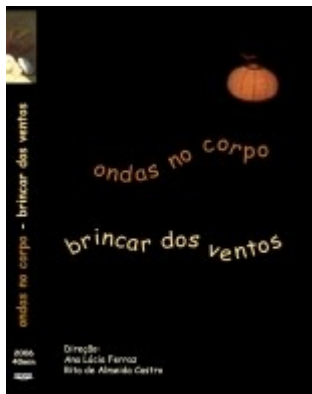
Menos denso e mais sintético, “Claude Lévi-Strauss e a música: notas esparsas”, texto de Rafael José de Menezes Bastos, relembra, de forma quase a esclarecer o raciocínio de Rodgers, que “o pensamento musical de Lévi-Strauss é um pensar sobre o ocidente, tendo tanto interesse quanto o de outros intelectuais da mesma estatura. Por exemplo, Weber e Adorno” (p. 241).

Alfim, *Música em Debate: perspectivas interdisciplinares* surge como uma coletânea abrangente, heterodoxa, original e atual, que poderá ser utilizada, de forma diversa, por públicos diferentes interessados em música. Espera-se que um volume com textos relativos à continuação da série oral apareça em breve.

Resenha de DVD

Seitai-Ho – do corpo à imagem

Francirosy Campos Barbosa Ferreira¹



O primeiro contato que tive com a prática do *seitai-ho* foi em 2002 por meio da pesquisa de Rita de Almeida Castro², que na época fazia seu doutorado em antropologia social na USP. Rita apresentava aos pesquisadores do GRAVI e do NAPEDRA este novo modo de prática corporal. A *delicadeza do gesto* era uma expressão corriqueira em sua fala. Não basta estender a mão a uma pessoa, este gesto deve ser construído para que tenha o efeito esperado, o contato com o outro, não é um mero contato. Uma prática quase minimalista da percepção corporal. Foi desta forma que fui apreendendo este mundo pesquisado por Almeida Castro.

A proposta de resenhar os vídeos produzidos para série *Seitai-Ho*, foi sobretudo um desafio, primeiro porque conheci de perto a prática; segundo, porque compartilhei com as diretoras as leituras que articulam-se neste universo, no entanto, decidi que para escrever este texto não deveria reler a tese de Rita nem ler o texto que as duas (Rita de Almeida Castro e Ana Lucia Ferraz³) produziram sobre o processo, mas sim, deter-me nas imagens que foram construídas em parceria, que resultou na série *Seitai-Ho*: Moc ka Do (2005 – 20 min.); Ondas no corpo Brincar dos ventos (2006 -35 min.); Lua Nova (2007 – 35 min.); Ecos do Silêncio (2007 – 24 min.). Longe de mim, buscar uma “neutralidade”, pois não acredito nela, mas sim, tentar ao máximo um distanciamento do material produzido, para mergulhar de outras formas.

¹ Mestre e Doutora em Antropologia Social USP. Pesquisadora do GRAVI – Grupo de Antropologia Visual e do NAPEDRA – Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama. Pesquisadora de comunidades islâmicas em São Paulo.

² Professora de Artes Cênicas da UnB.

³ Pós-Doutora em Antropologia pela USP.

Seitai-ho como educação do corpo, corpo em silêncio que gera significados, que se transforma em essência. Esta prática desenvolvida por Toshi Tanaka apresenta o corpo como aquele que também tem estações, é preciso compreender as percepções que adentram o corpo e o educam.

O primeiro vídeo da série ***Moc ka Do*** (terra, fogo e madeira) foi produzido durante a *performance* *Fu Gaku* (vento; alegria) de Toshi Tanaka, Ciça Ohno e Andréa Egydio no Museu da Casa Brasileira em São Paulo, na época Almeida Castro sugeriu que as pessoas que participavam do NAPERDRA fossem assistir à *performance*⁴. Lembro-me dos comentários posteriores de alguns colegas, dizendo que chegaram atrasados em meio a *performance* iniciada e que se chocaram com a lentidão (delicadeza) dos gestos do *Fu Gaku* e os seus próprios movimentos acelerados pelo atraso da hora. Isto provocou reações, sensações em quem assistiu, e talvez, seja assim com o *seitai*, um provocador de reações e sensações. Diante da imagem em movimento temos a mesma percepção de “desconforto”, quando assistimos ao vídeo chegando apressados em casa, isto resulta em um grande estranhamento provocado claramente pelos gestos delicados da *performance*, é como se o nosso corpo não estivesse na mesma sintonia, e não está.

O que esta *performance* provoca em mim? Pode provocar sensações diferentes, quando se está atrasado para fazer algo, quando se está preocupado em observar o corpo que circula por entre as pessoas no jardim, assim como observar as pessoas que passam e interagem quase sem querer com os *atores* que passam. É pura estética do sensível do corpo que carrega nos braços uma cerâmica, quase como se fosse uma pluma, o movimento das peças combina com os movimentos dos corpos e as sensações se prolongam até o momento em que os movimentos mais rápidos aparecem, é como se o corpo se preparasse para re(agir) rapidamente. Os enquadramentos são distanciados e próximos, como o vento que leva e traz de volta é o *Fu* (vento). ***Moc ka Do*** deve ser visto como uma estética do corpo em movimento, que se constrói em cada movimento, livre e delicado, lugar de interação do humano com a natureza.

No céu
Existe um monte
De estrelas que a gente
Não vê

O segundo vídeo ***Ondas no corpo Brincar dos ventos*** inicia sua narrativa com a voz do Toshi em *off* dizendo que há muitas coisas que a gente não vê, por exemplo, vemos as estrelas no céu, mas não vemos todas, não conhecemos a força da natureza do corpo. O movimento com a luminária no escuro é bem interessante, pois além de provocar o que não podemos ver, surge o corpo no escuro, demonstrando que pouco sabemos a seu respeito, sobre sua força e pouco sabemos sobre os poderes da natureza. É possível perceber os conceitos deste corpo em mutação, porque fazer é transformar, assim como no mutirão realizado para limpeza do lago das carpas, em que se realiza o treinamento, o ensaio do corpo para *performance* a ser executada posteriormente, aqui podemos fazer uma associação com a teoria de Richard Schechner (1985) a idéia que o ensaio é fundamental para a *performance* e para o desdobramento.

⁴ A proposta do NAPERDRA é, não só discutir textos acadêmicos, que permeiam o tema, mas também participar de *performances*, espetáculos, e discutir esses processos ligados à arte do corpo. Os pesquisadores que trabalham com *performance*, sejam eles antropólogos ou atores, são unânimes em dizer que a prática faz diferença na percepção.

Schechner elenca seis pontos de contato entre antropologia e teatro, nos ajuda teórica e metodologicamente a enfrentar questões relacionadas à *performance*. São eles: 1- atenção ao *performer*: o que acontece com a consciência deste, antes e depois da performance (não, não-eu); 2- intensidade da performance, atenção aos momentos “energizantes”; 3- interação entre *performer* e espectadores (cabe notar que Schechner esclarece que há diferentes *performers* e diferentes espectadores); 4- sequência total da performance (treinamento, workshops/oficinas); ensaios, aquecimento, performance propriamente dita, esfriamento e desdobramento (essas fases, segundo o autor, podem mudar de um evento performático a outro), 5- transmissão do conhecimento, em que insiste nas questões da oralidade para a aprendizagem; 6- avaliação da performance.

As imagens construídas no vídeo levam-me para este universo performático, alimentar-se é construção, assim como limpar o chão, ou até mesmo performar no palco, são momentos que se complementam, que interagem e necessários para elaboração da *performance* é o que veremos ainda nos outros dois vídeos.

O terceiro vídeo ***Ecos do Silêncio*** – a natureza invade a vida – o cotidiano é plástico, estético. Os gêneros performatizam menino/menino; homem/mulher; universos condensados...criar filhos, criar corpos, uma natureza “culturalizada”. *Ecos do Silêncio* tem voz, não é só silêncio, porque o eco é mais forte, toca-me como tocam-me as leituras de Zumthor (2001, p. 219): “captar uma performance, no instante e na perspectiva em que ela possibilita comunicar”, performance em situação, *continuum*, é assim que percebo esta série de vídeos-perfomáticos-imagéticos corporais, um *continuum* de percepções. Em minha percepção *Ecos do Silêncio* invade profundamente o cotidiano extraordinário da *performance*. Passar por este vídeo é compreender mais densamente os universos construídos no qual o corpo faz parte, pois se insere pelo humano, mas também se destaca no extraordinário que é possível construir com este corpo performático.

Depois de apagada
qualquer civilização
aparece a ressonância da
respiração do cosmos

Lua Nova – e porque a lua nos remete ao obscuro e ao mesmo tempo à própria mutação, não sabemos o que vem depois da lua... escrever sobre este audiovisual nos entorpece, pois não sabemos ao certo se viajamos na *performance* ou se ficamos nas imagens construídas, então, melhor mesmo, é seguir os dois caminhos *do corpo à imagem*. O corpo performer cria sentidos que são elaborados no fazer cotidiano, como os demais vídeos deixaram claro, tanto nas falas de Toshi, quanto nas falas de Ciça e nas imagens construídas por Ferraz e Almeida Castro. Em *Lua Nova*, é o corpo que se coloca no palco, a *performance* propriamente dita, o clímax, então pode-se compreender o porquê das crianças estarem por perto em *Ecos do Silêncio*: aprender a fazer, criar filhos, corpos e performers. *Lua Nova* quase sintetiza o *seitai-ho*, digo quase, porque o performer não se resume à *performance* propriamente dita, é preciso ir além da atuação, mas verificar esses gestos na labuta individual e coletiva do cotidiano. No entanto, as imagens nos provocam ainda mais, porque é na escuridão contínua que a *performance* se dá, a não ser por alguma vela que aparece no meio da apresentação, o resto é contentar-se com o pano branco ao fundo para dar iluminação ao quadro construído. Os sons são da natureza, mas de natureza se vê muito pouco, a não ser pelos corpos

expressos no palco. Parece-me que a interação do homem com a natureza se perde na *performance* de palco, bem diferentemente do que ocorre no vídeo 1 realizado no Museu da Casa Brasileira. A *Lua Nova* transforma-se no enigmático, como toda lua, não se sabe o que vem depois dela, apesar de estar carregada de novas energias. Ela é marcadora de passagens importantes para vários povos. Cabe destacar a imagem do tronco no início do vídeo onde o letreiro marca o título do vídeo, é sem dúvida uma lua, e seu encontro com a natureza, talvez como caosmose, a natureza se perde no palco.

Permito-me um pequeno *devaneio* com Guattari (2006, p. 142)

“A caosmose não oscila, então mecanicamente entre o zero e o infinito, entre o ser e o nada, a ordem e a desordem: ela ressurgue e germina nos estados de coisas, nos corpos, nos focos autopoieticos que utiliza a título de suporte de desterritorialização...”.

Seitai-ho é estar no corpo, território do ser – tempo, de *não não-eu*, objeto transitório e construto universal do aprendizado humano. As imagens carregam este corpo que se multiplica em vários, germina e poetiza sua arte, seu corpo.

Do ponto de vista antropológico, vale considerar que os vídeos são produtos de pesquisa etnográfica, no qual os sujeitos dialogam com as realizadoras. Um dos sujeitos – Ciça Ohno - propõe o roteiro para um dos vídeos: *Lua Nova* – o de dentro olhando para o seu próprio processo, fruto com certeza de uma interlocução profunda entre pesquisadoras e pesquisados. Mas para detectar isto é preciso percorrer os créditos com cuidado.

Caiuby Novaes (2004) nos alerta para o fato de que esta construção deve ser entendida num sentido amplo, pois, nos filmes em que *não há atores*, filmes feitos por antropólogos, como os *filmes etnográficos*, esse discurso visual é também obra dos próprios “informantes”. Assim como Jean Rouch (1995), o que buscamos enquanto antropólogos é uma parceria com os “nativos” na confecção dos nossos filmes (vídeos). O que ele, na década de 60 chamou de *antropologia compartilhada* é fruto de debates acalorados na academia por quem produz e analisa textos visuais (vídeos, fotografias etc.).

O conjunto de imagens dá destaque ao corpo e suas expressões, mas também apresenta o cotidiano da família Tanaka, totalmente imersa na prática do *seitai-ho*, como expus anteriormente não só a *performance* destaca o fazer, mas o próprio cotidiano expressa esses gestos: na limpeza da casa, na plantação, no alimento produzido, etc.

Os vídeos apresentam circunstâncias diferentes de produção, momentos diferentes da pesquisa. Os dois últimos foram produzidos posteriormente à defesa de tese de Rita de Almeida Castro. No entanto, cabe notar que as palavras e os versos que marcam algumas cenas são necessários para quem desconhece e para quem conhece a prática e o cotidiano dos Tanaka, que são personagens/*personas*. A câmara oscila num equilíbrio necessário para se deter na imagem e também se perde em alguns momentos no qual se percebe que é melhor ouvir do que ver, talvez inspiração *rouchiana* do abandono do tripé. O que nos fica desta série imagética é que as diretoras apostaram no processo criativo, isto implica em outras linguagens, desde a câmara na mão em alguns momentos, até nas tomadas propriamente ditas, distantes, próximas, ou no percorrer dos detalhes das cenas do corpo, do espaço, etc. A voz em *off* em alguns momentos, o ruídos da respiração e a observação participante ou participação observante foram elementos explorados e que resultaram em vídeos experimentais – de experiência – no

sentido proposto por Turner de perigo, risco etnográfico assumido quando se está com uma câmera na mão.

Referências Bibliográficas

CAIUBY NOVAES, Sylvia. “Imagem em Foco nas Ciências Sociais”. IN: *Escrituras da Imagem*. São Paulo: EDUSP. 2004, p.11-18.

GUATTARI, Félix. *Caosmose – um novo paradigma estético*. São Paulo: Editora 34, 2006.

ROUCH, Jean. Entrevista com Jean-Paul Colleyn. *Cadernos de Antropologia e Imagem* (1). Rio de Janeiro: UERJ, 1985.

SCHECHNER, R. *Between Theater and Anthropology*. University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.