

ISSN 01037595

V. 26, n. 2, Jul./Dez. 2013



PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
ESCOLA DE MÚSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

MÚSICA EM ESPAÇOS URBANOS





Revista do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 225-408, Jul./Dez. 2013

ISSN 01037595



Rio de Janeiro, v. 26, n. 2, p. 225-, Jul./Dez. 2013

Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Música em espaços urban
Music in urban spaces

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Carlos Levi: Reitor

Antônio Ledo: Vice-reitor

Debora Foguel: Pró-reitora de Pós-graduação e Pesquisa

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Flora de Paoli

Decana

ESCOLA DE MÚSICA

Diretor: *André Cardoso*

Vice-diretor: *Marcos Nogueira*

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação: *Afonso Barbosa Oliveira*

Coordenador do Curso de Licenciatura: *Celso Ramalho*

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural: *João Vidal*

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão: *Miriam Grosman*

Coordenador do Programa de Pós-graduação em Música: *Marcos Nogueira*

Editora-chefe da Revista Brasileira de Música: *Maria Alice Volpe*

Comissão executiva (membros docentes da Comissão Deliberativa do Programa de Pós-graduação da Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, Brasil):

Aloysio Fagerlande, Ana Paula da Matta, Antonio Jardim, Carlos Almada, Celso Ramalho, José Alberto Salgado, Marcelo Fagerlande, Marcelo Verzoni,

Marcos Nogueira, Maria Alice Volpe, Pauxy Gentil Nunes e Samuel Araújo

Produção: *Elizabeth Villela*

Revisão musicológica (Arquivo de Música Brasileira): *Alberto Pacheco*

Editoração musical (Arquivo de Música Brasileira): *Alberto Pacheco*

Revisão e copidesque: *Mônica Machado*

Projeto gráfico, capa, editoração e tratamento de imagens: *Márcia Carnaval*

Webmaster e webdesigner: *Francisco Conte*

Capa: *Márcia Carnaval* (grafite em parede externa do prédio da Reitoria da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007)

A REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA é um periódico semestral, arbitrado, de circulação nacional e internacional, dirigido a pesquisadores da música e áreas afins, professores e estudantes. A RBM pretende ser um instrumento de divulgação e de disseminação de produção intelectual atualizada e relevante para o Ensino, a Pesquisa e a Extensão, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, entrevistas, partituras e informes. A RBM adota o Acordo Ortográfico de 1990, assinado pela Comunidade de Países de Língua Portuguesa, e as normas da ABNT. O acesso é gratuito pela internet no site <http://www.musica.ufrj.br/posgraduacao/rbm>

Endereço para correspondência:

Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da UFRJ

Rua do Passeio, 98, Lapa, Rio de Janeiro – RJ

Brasil

CEP: 20021-290

Tel.: 55 21 2240-1391

E-mail: revista@musica.ufrj.br



Catálogo Biblioteca Alberto Nepomuceno (EM/UFRJ)

R454 Revista Brasileira de Música / Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós-graduação em Música. – Vol. 1, n.1 (mar.1934). - Rio de Janeiro : EM/UFRJ, 1934- .

Trimestral: 1934-1938 (v.1 - v.5)

Anual: 1939 (v.6)

Trimestral: 1940/1941 (v.7)

Anual: 1942-1991 (v.8 - v.19)

Irregular: 1992 – 2002 (v.20 - v.22)

Semestral: 2010-2013 (v.23 –v.26)

ISSN: 0103-7595

1. Música – Periódicos. I. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Música. Programa de Pós-graduação em Música.

CDD - 780.5



Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

EDITORA-CHEFE

Maria Alice Volpe (UFRJ, Rio de Janeiro)

CONSELHO EDITORIAL

Alda de Jesus Oliveira (UFBA, Salvador)
Cristina Capparelli Gerling (UFRGS, Porto Alegre)
Elliott Antokoletz (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Fabrizio Della Seta (Universidade de Pávia, Itália)
Fausto Borém (UFMG, Belo Horizonte)
Ilza Nogueira (UFPB, João Pessoa)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG, Belo Horizonte)
Juan Pablo González (Universidade Alberto Hurtado, Santiago, Chile)
Luciana Del Ben (UFRGS, Porto Alegre)
Malena Kuss (Universidade do Norte do Texas, Denton, EUA)
Mário Vieira de Carvalho (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Martha Tupinambá Ulhôa (UniRio, Rio de Janeiro)
Omar Corrado (Universidade de Buenos Aires, Argentina)
Paulo Ferreira de Castro (Universidade Nova de Lisboa, Portugal)
Philip Gossett (Universidade de Chicago, EUA)
Rafael Menezes Bastos (UFSC, Florianópolis)
Ralph P. Locke (Universidade de Rochester, NY, EUA)
Régis Duprat (USP, São Paulo)
Ricardo Tacuchian (UniRio, Rio de Janeiro)
Robin Moore (Universidade do Texas, Austin, EUA)
Rogério Budasz (Universidade da Califórnia, Riverside, EUA)
Sérgio Figueiredo (UDESC, Florianópolis)
Silvio Ferraz (UNICAMP, Campinas)



SUMÁRIO

235

EDITORIAL

ARTIGOS

- 243 Tempos internacionais: fusões, exotismos e antirracismo na música eletrônica dançante *David Hesmondhalgh*
- 273 *Jam sessions* em Manhattan: socialização dos músicos de jazz e regulação da performance *Ricardo Pinheiro*
- 295 Vinicius Enter, o ultra-autor ou o *Dedo indicador* da ultra-autoria *Lucas Freitas*
- 321 Premissas estéticas e ideológicas da música armorial *Carlos Eduardo Amaral*
- 335 Facetas da canção de Aldir Blanc, o “ourives do palavreado” *Luis Eduardo Veloso Garcia*
- 345 A prática musical coletiva *Rosemyriam Cunha*

	MEMÓRIA
367	O legado de Vicente Salles (1931-2013) <i>Ricardo Tacuchian</i>
	ENTREVISTA
373	Aylton Escobar aos 70 anos: diálogo com <i>Edino Krieger</i>
	ARQUIVO DE MÚSICA BRASILEIRA
387	Notas introdutórias ao <i>Hino da Independência do Brasil</i> (ms. IHGB), de D. Pedro I <i>Alberto Pacheco</i>
394	<i>Hino da Independência do Brasil</i> (edição de Alberto Pacheco) <i>D. Pedro I</i>
404	NORMAS EDITORIAIS



CONTENTS

239	EDITORIAL
	ARTICLES
243	International times: fusions, exoticism, and antiracism in electronic dance music <i>David Hesmondhalgh</i>
273	Jam sessions in Manhattan: socialization among jazz musicians and performance regulation <i>Ricardo Pinheiro</i>
295	Vinicius Enter, the ultra-author or the <i>Forefinger</i> of ultra-authorship <i>Lucas Freitas</i>
321	Aesthetic and ideological premises of the Armorial music <i>Carlos Eduardo Amaral</i>
335	Facets of Aldir Blanc's songs, the "goldsmith of verbiage" <i>Luis Eduardo Veloso Garcia</i>
345	Collective music-making..... <i>Rosemyriam Cunha</i>

	MEMORY
367	The legacy of Vicente Salles (1931-2013) <i>Ricardo Tacuchian</i>
	INTERVIEW
373	Aylton Escobar in his 70th anniversary: a dialogue with <i>Edino Krieger</i>
	BRAZILIAN MUSIC ARCHIVE
387	Introductory notes to the <i>Brazilian Independence Anthem</i> (ms. IHGB) by D. Pedro I <i>Alberto Pacheco</i>
394	<i>Brazilian Independence Anthem</i> (edition by Alberto Pacheco) <i>D. Pedro I</i>
404	EDITORIAL GUIDELINES



EDITORIAL

A *Revista Brasileira de Música* dá continuidade a sua política editorial de internacionalização e democratização do acesso ao conhecimento em crescente diversidade geográfica dos autores e disseminação da própria publicação. Os eixos temáticos de cada volume expressam a convergência de tópicos, campos teóricos ou metodológicos dos textos selecionados. Este volume traz o eixo temático “Música em espaços urbanos” e apresenta abordagens que se consolidaram recentemente na musicologia ao lado de outras que vêm ocupando a pesquisa musical há mais tempo. Os artigos que compõem este volume tratam de conjunturas musicais das Américas e Europa.

Os três artigos iniciais são embasados metodologicamente na etnografia urbana e têm como pano de fundo os aspectos relacionados à profissionalização do músico. O primeiro e o terceiro artigos tratam da relação entre a produção musical independente e a indústria fonográfica. O segundo aborda práticas musicais balizadas por critérios de excelência nativos que têm como consequência a inserção no mercado profissional. O quarto artigo discute o regionalismo em sua busca pelas especificidades locais e sua relação com o nacionalismo na música brasileira. O artigo seguinte oferece uma aproximação com os estudos literários para uma valoração crítica da canção popular brasileira. O último artigo contribui com um estudo de caso segundo abordagem consolidada na educação musical.

O artigo de abertura, de David Hesmodhalgh (Universidade de Leeds, Reino Unido) discute as novas tecnologias musicais em processos de apropriação do local pelo global e suas implicações éticas, políticas e financeiras no que tange aos direitos autorais – autoria e propriedade – na utilização de materiais musicais alheios, sejam de autores individuais ou do patrimônio musical das diversas tradições culturais. Aborda questões de intertextualidade, recontextualização de materiais sonoros e



“empréstimo cultural” em conjuntura de mercantilização do entretenimento e globalização da indústria musical. Oferece reflexão de especial interesse por abordar um grupo de músicos e profissionais de estúdios de gravação conscientes, posicionados e mesmo comprometidos com questões éticas, raciais, religiosas e políticas. O artigo seguinte, de Ricardo Pinheiro (Universidade Lusíada de Lisboa) oferece uma análise da ocasião performativa central do jazz como contexto de regulação da *performance*, cujo domínio do repertório e da linguagem musical, bem como o desenvolvimento de novas abordagens à improvisação propiciam a construção de relações de autoridade entre os músicos e o estabelecimento de redes profissionais. O artigo de Lucas de Freitas (Faculdade José Lacerda Filho, Ipojuca, Pernambuco) trata da produção musical independente e sua relação com a indústria fonográfica no contexto das novas tecnologias musicais, especialmente a ampla utilização dos processos digitais e da internet na produção e distribuição de música. Aborda as novas dinâmicas de consumo musical e as novas configurações de autoria permitidas pelas novas tecnologias. De especial interesse, o caso em estudo contraria a tendência contemporânea de produções cada vez mais coletivizadas e concentra todas as etapas do processo de criação e produção de um disco no autor, o ultra-autor.

O artigo de Carlos Eduardo Amaral (Universidade Federal de Pernambuco), trata da construção do regionalismo como modalidade de nacionalismo e questiona as tendências presentes na construção das características constitutivas de um estilo e repertório regionalista, e também na inserção de um movimento regionalista nas políticas públicas à luz de parâmetros de ação transformadora da cultura para o empoderamento social, educacional e cultural. O artigo de Luis Eduardo Veloso Garcia (Universidade Estadual de Londrina) oferece um balanço crítico do cancionário de prolífico letrista brasileiro, segundo a apreciação de cronistas e críticos musicais, compositores e músicos. O artigo de Rosemyriam Cunha (Faculdade de Artes do Paraná) trata da prática musical coletiva e propõe uma análise do discurso que considera os aspectos sociais, cognitivos e afetivos do universo relacional.

Na seção Memória, Ricardo Tacuchian (Academia Brasileira de Música) presta uma homenagem póstuma com um ensaio sensível sobre o legado do historiador, etnólogo e musicólogo brasileiro Vicente Salles. A entrevista deste número, conduzida pelo compositor Edino Krieger (Academia Brasileira de Música) presta uma homenagem ao compositor Aylton Escobar, que completa 70 anos, refletindo sobre a trajetória musical e seu tempo e oferecendo um balanço sobre a criação musical contemporânea.

Na seção Arquivo de Música Brasileira, Alberto Pacheco (Universidade Nova de Lisboa) apresenta um texto introdutório e a edição musicológica do *Hino à Independência do Brasil*, de autoria de D. Pedro I, com base no manuscrito original sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.



Agradeço reiteradamente à equipe editorial da *RBM* pela dedicação a este projeto, ao diretor da Escola de Música da UFRJ e ao coordenador do Programa de Pós-graduação em Música pelo apoio contínuo a esta publicação, aos colegas da Comissão Deliberativa e da Comissão Executiva da *RBM* pela confiança depositada e a todos os membros do Conselho Editorial e aos pareceristas *ad hoc* pela competência e prontidão às nossas demandas.

A *Revista Brasileira de Música* lamenta profundamente o falecimento de precioso membro do Conselho Editorial, a antropóloga Elizabeth Travassos, e presta sinceras condolências à família, alunos, amigos e colegas de ofício.

Que este volume sensibilize o leitor para renovadas perspectivas da pesquisa musical.

Maria Alice Volpe
Editora



EDITORIAL

The *Revista Brasileira de Música* (*Brazilian Journal of Music*) continues its editorial policy of internationalization and democratization of access to knowledge by increasing geographic diversity of authors and dissemination of the publication itself. The theme of each issue expresses the convergence of topics, theoretical or methodological frameworks of the selected texts. This issue proposes the theme “Music in urban spaces”, and presents some approaches that have engaged musicology recently, alongside other approaches that have occupied music research for a longer time. The articles that make up this issue deal with musical contexts of the Americas and Europe.

The first three articles share the methodological framework grounded in urban ethnography, and deal with aspects related to musicians’ professionalization process. The first and third articles deal with the relationship between the independent music production and the recording industry. The second discusses musical practices regulated by native excellence criteria that eventually bring about the musicians’ insertion in the market. The fourth article discusses regionalism in its search for local specificities, and its relation to nationalism in Brazilian music. The following article offers a literary studies approach aiming at a critical appraisal of Brazilian popular song. The last article contributes with a case study in line with a consolidated approach in music education.

The opening article by David Hesmodhalgh (University of Leeds, UK) discusses the new musical technologies in processes of appropriation of the local by the global, and their ethical, political and financial implications regarding copyright – authorship and ownership – in the use of musical materials drawn from other authors or from musical heritage of diverse cultural traditions. It raises edge questions about intertextuality, recontextualization of sound materials and “cultural borrowing” in the context of commodification of entertainment and globalization of the music industry. It offers reflection of particular interest in addressing a group of musicians and recording studios staff who are conscious, oriented and even committed to ethical, racial, religious and political issues. The following article by Ricardo Pinheiro (Lusíada University of Lisbon) offers an analysis of jazz’s main performative occasion as regulatory context in which the mastering of repertoire and musical language, along with the development of new approaches to improvisation allow the building of authority relations among the musicians, and the establishment of professional networks. The article by Lucas de Freitas (José Lacerda Filho College, Ipojuca, Pernambuco) deals with the independent music production and its relationship with the music industry in the context of new technologies, especially the wide use of



digital processes and the internet in music production and dissemination. It addresses the new dynamics of musical consumption and some new authoring settings allowed by new technologies. Of special interest, the case study contradicts the contemporary trend of increasingly collectivized production since it concentrates all stages of creation and production of the music album in the single author, the ultra-author.

The article by Carlos Eduardo Amaral (Federal University of Pernambuco) deals with the construction of regionalism as a form of nationalism, and questions the biases in the construction of the regionalist style and repertoire as well as in the insertion of the regionalist movement in public policies as far as transformative action parameters for social, educational and cultural empowerment. The article by Luis Eduardo Veloso Garcia (State University of Londrina) offers a critical assessment of the prolific Brazilian lyricist songbook, in the view of chroniclers and music critics, composers and musicians. The article by Rosemyriam Cunha (Faculty of Arts of Paraná) approaches collective music making by proposing a discourse analysis that considers the social, cognitive and affective dimensions of its relational universe.

In the Memory section, Ricardo Tacuchian (Brazilian Academy of Music) pays a posthumous tribute to Vicente Salles with a sensitive essay on the legacy of the historian, ethnologist and Brazilian musicologist. This issue's interview, conducted by the composer Edino Krieger (Brazilian Academy of Music) pays homage to the composer Aylton Escobar, who celebrates his 70th birthday by reflecting on his musical career and his time, and providing with an assessment of contemporary musical creation.

In the Brazilian Music Archive section, Alberto Pacheco (New University of Lisbon) presents an introduction to the edition here published of D. Pedro I's *Brazilian Independence Anthem*, based on the original manuscript in the custody of the Brazilian Institute of History and Geography.

I want especially to thank the editorial staff of *RBM* for their dedication to this project; the Director of the School of Music of UFRJ, and the Head of the Graduate Studies Program in Music for their continued support to this publication; my colleagues on the Deliberative Committee of the Graduate Studies Program in Music and the *RBM* Executive Committee; further thanks go to all members of the Editorial Advisory Board and *ad hoc* referees for their expertise and readiness to respond to our demands.

The *Revista Brasileira de Música* deeply regrets the death of a precious member of the Editorial Board, anthropologist Elizabeth Travassos, and pays sincere condolences to her family, students, friends and colleagues.

May this issue offer the reader some renewing perspectives of music research.





Tempos internacionais: fusões, exotismos e antirracismo na música eletrônica dançante*

David Hesmondhalgh**

*Plágio, enquanto tática cultural, deve ser destinado aos pútridos capitalistas,
não aos potenciais camaradas. – Hakim Bey.*

Resumo

Este ensaio busca analisar a complexa política de tecnologia, representação e instituição na música popular. Traça a história das gravadoras independentes britânicas, particularmente da música eletrônica dançante, com base em pesquisa realizada em Londres na década de 1990. O estudo etnográfico da companhia Nation Records é discutido à luz da complexa política cultural da conjuntura da década de 1990.

Palavras-chave

Música eletrônica dançante – século XX – autoria – indústria cultural – tecnologia – crítica cultural.

Abstract

This essay seeks to analyse the complex politics of technology, representation and institution in popular music. It traces the history of British independent record companies, particularly electronic dance music companies, based on research conducted in London in the 1990s. The ethnographic study of Nation Records is discussed in the light of the complex cultural politics of that 1990s conjuncture.

Keywords

Electronic dance music – 20th century – authorship – recorded music – cultural industry – cultural criticism.

*Artigo intitulado "International times: fusions, exoticism, and antiracism in electronic dance music", publicado originalmente em Georgina Born & David Hesmondhalgh (orgs.). *Western Music and Its Others: difference, representation, and appropriation in music*. Berkeley, Los Angeles, Londres: University of California Press, 2000, p. 280-304. Tradução de Antenor Ferreira Corrêa e Cintia Medina de Souza, com revisão de Maria Alice Volpe e Mônica Machado, autorizada pelo autor e pela editora.

** University of Leeds, Leeds, Reino Unido. Endereço eletrônico: D.J.Hesmondhalgh@leeds.ac.uk.

Tradução do artigo recebida em 2 de novembro de 2010 e aprovada em 5 de junho de 2012.



Nota introdutória do autor para esta edição da RBM

Este ensaio busca analisar a complexa política de tecnologia, representação e instituição na música popular. Baseado em pesquisa que conduzi em Londres na década de 1990, como parte de minha tese de doutorado sobre a história das gravadoras britânicas independentes. Meu estudo etnográfico sobre a Nation Records buscou atualizar minha abordagem sobre as gravadoras de *punk* e de música eletrônica dançante. A pesquisa foi publicada como capítulo no livro *Western Music and its Others*, que eu co-organizei com minha orientadora de doutorado, Georgina Born. Georgie teve muita influência na tese e no capítulo. Importante também foi Simon Underwood, músico que trabalhou na Nation Records naquela época e que se revelou um guia profundamente consciente e reflexivo sobre o que acontecia ao seu redor. Espero que a complexa política cultural daquela conjuntura da década de 1990 se demonstre relevante para os leitores brasileiros e de língua lusófona tantos anos depois – e eu sou muito grato aos tradutores e à editora da *Revista Brasileira de Música*. Este ensaio sugere que não importa quão bem intencionados sejam os produtores culturais, acabam se enredando em contradições e relações de poder. É um apelo implícito por reflexividade política por parte de músicos e outros, especialmente quando confrontados com os legados nocivos do racismo e do colonialismo. Para aqueles interessados nesses sons, algumas dessas bandas ainda podem ser encontradas nas nuvens digitais de música que nos rodeiam. Talvez a mais interessante seja Asian Dub Foundation¹. Tenho frequentemente indagado o que aconteceu com Hustlers HC.

David Hesmondhalgh, 5 de junho de 2012.

¹ De especial interesse para o leitor brasileiro é a faixa “19 Rebellions” do álbum *Enemy of the Enemy* (2003), cuja mixagem feita pelo DJ Negralha utilizou a música do *rapper* brasileiro Edi Rock do grupo Racionais MC’s e também trechos de vozes de repórteres narrando notícias sobre a rebelião no presídio Carandiru de São Paulo, em 1992. Em entrevista concedida a Tiago Ferreira em 11 de maio de 2012, Edi Rock afirma que só ficou sabendo da utilização de sua música pelo Asian Dub Foundation depois que a faixa “estava bombando na internet” e deixa em aberto se teria ou não recebido os devidos direitos autorais; entrevista disponível em <http://namiradogroove.com.br/entrevistas/edi-rock-novo-disco-solo-contra-noiz-ninguem-sera>. A gravação de “19 Rebellions” está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KB1x8ErVX58> e o vídeo em montagem da gravação com fotografias de época está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=-Nw3GNAprdw> [Nota da editora].



As novas tecnologias de *sampleamento* – a transferência de sons de uma gravação para outra – permitiram aos músicos contemporâneos o acesso sem precedentes aos bancos de memória global de registros sonoros. Decorrem daí questões éticas e políticas referentes à autoria e à propriedade de sons que são complicadas o suficiente no caso do *rap*, para o qual se pode argumentar que uma distinta forma afro-americana de produção cultural, centrada na intertextualidade e na recontextualização, foi sistematicamente discriminada pelas leis de *copyright*.² ³Todavia, essas questões tornaram-se mais controversas quando músicos “ocidentais” *samplearam* músicos não ocidentais. Quais são as implicações para nosso entendimento sobre as éticas da apropriação cultural quando o som de um coro feminino originário de uma ilha do Pacífico torna-se o grande *hit* de um clube de sucesso na Europa, sem que esse coro receba qualquer tipo de retorno, recompensa ou crédito? E quando esse mesmo grande *hit* é, posteriormente, utilizado em um comercial da Coca-Cola? Em que medida o ato de recontextualização – a colocação de um fragmento musical em um contexto sonoro diferente – implica que a autoria (e os retornos financeiros resultantes) deva ser atribuída para aquele que *sampleou* no lugar de ser creditada àquele *sampleado*? Em outras palavras, como os problemas de “empréstimo” cultural e apropriação são reconfigurados na era das tecnologias de *sampleamento* digital? Neste texto, essas questões são investigadas por meio de um estudo de caso: a Nation Records, companhia gravadora, sediada no oeste de Londres, especializada em formas de música eletrônica dançante (*electronic dance music*),⁴ cuja prática de *sampleamento* de sons oriundos de culturas não ocidentais é proeminente.

As questões aqui abordadas envolvem a interpenetração da desigualdade racial, da propriedade cultural, das novas tecnologias musicais e da mercantilização do

² Este é o ponto discutido pelo excelente artigo de Schumacher (1995), em que alega que a doutrina legal é contraditória por atribuir direito de cópia para sujeitos corporativos, mas definir originalidade como origem no autor individual. Porém, essa contradição é “consistentemente resolvida nos interesses dos detentores do *copyright*” (Schumacher, 1995, p. 259). Ver também Porcello (1991).

³ Esclarecimento ao leitor brasileiro: o Brasil “adota o regime legal de Direito do Autor (*Droit d’Auteur*) [emanado da tradição constitucional francesa], [...] que cuida dos direitos e garantias individuais. Assim, extirpa qualquer analogia com o sistema de “*copyright*” (direito de cópia) adotado por países anglo-saxões e os Estados Unidos da América do Norte que decidiram pela adoção de um regime jurídico de natureza utilitária. [...] Os direitos conexos decorrem de atividades que expressam as obras artísticas com peculiaridade, singeleza e singularidade. São direitos dos intérpretes, dos músicos, dos roteiristas, dos atores, dos produtores, inclusive os produtores fonográficos e outros, que materializam as obras com suas adições. Expressam-se em relação a criação pré-existente e a ela impõem sua criação derivada.” (Mello, Roberto Corrêa de. “O *copyright* não cabe na ordem jurídica do Brasil”, *Consultor Jurídico*, 29 mai. 2013. Disponível em <http://www.conjur.com.br/2013-mai-29/roberto-mello-copyright-nao-cabe-ordem-juridica-brasil>) [Nota da editora].

⁴ Para minhas propostas aqui, *electronic dance music* (música eletrônica dançante) inclui o *hip-hop* e também os vários gêneros associados com a importância massivamente elevada da cultura musical *club* e *dance* na esteira dos fenômenos *rave* e *acid house* dos finais da década de 1980: *house*, *garage*, *techno*, *jungle* e *drum and bass*, entre outros. A cultura da *dance music* foi central para os debates sobre música popular na Europa de uma maneira que ainda parece estranha para muitos leitores norte-americanos. Para pesquisas introdutórias que objetivam delinear a importância política da cultura da música *dance* e *rave*, veja meus artigos sobre a política cultural da *dance music* (Hesmondhalgh, 1997) e a cultura *club* (Hesmondhalgh, 1998). Para uma impressionante história e análise, ver Reynolds (1998; publicado nos Estados Unidos em 1999). Sobre as complexas relações entre *hip-hop*, *dance* e a importância particular do *jungle* como forma diaspórica, ver Reynolds, (1998) e Hesmondhalgh e Melville (2002).



entretenimento. No entanto, o caso da Nation acrescenta outra dimensão ao prévio debate sobre esses assuntos. Quando os astros da *world music* fazem suas bem intencionadas incursões em sonoridades não ocidentais e lançam os álbuns produzidos nas subsidiárias das corporações multinacionais de entretenimento, o senso de exploração é tangível para muitas pessoas. Apesar dos músicos serem generosamente pagos e não obstante Paul Simon e David Byrne intentarem sinceramente aumentar a conscientização sobre essas tradições não ocidentais. A Nation, entretanto, é o caso raro de uma companhia gravadora britânica independente e bem sucedida de proprietários negros. Sua equipe e seus músicos, brancos e negros, são conscientes de questões sobre desigualdade racial e estão comprometidos com embates políticos e antirracistas. Essa conscientização política por parte da equipe e dos músicos faz alguma diferença? De que maneira uma companhia gravadora administrada por empresários negros afeta os debates sobre a propriedade de gêneros musicais?

Um aspecto de alta relevância suscitado por este estudo de caso é ter permitido observar de perto as aspirações dos músicos politicamente orientados e da equipe da companhia gravadora. O exame do local particular onde estão organizadas a gravação, a distribuição e a publicidade da música possibilitou sondar em um nível microscópico as práticas de produção e as ideologias dos músicos e da equipe da gravadora; acessando, assim, os contextos discursivo, comercial e tecnológico de seus trabalhos. Como músicos e profissionais da indústria fonográfica enxergam as questões éticas, identitárias e comerciais envolvidas nos intercâmbios e empréstimos musicais? Tem havido, relativamente, pouco espaço nos estudos sobre a música popular para as opiniões dos músicos e dos profissionais dessa indústria cultural. Isso talvez ocorra em razão de certa preocupação entre os pesquisadores de que, ao colocarem o foco nas concepções dos músicos sobre o processo criativo, correriam o risco de reproduzirem banalidades de entrevistas de publicidade. É de fato um perigo. Porém, o que emergiu das entrevistas foi maior que um amontoado de queixas ingênuas sobre a deterioração de impulsos criativos genuínos pelos imperativos mercadológicos. Contrariamente, verifiquei que os músicos e a equipe da Nation estão há muito tempo envolvidos em complexos debates políticos, estéticos e éticos com respeito as suas próprias práticas. Enfatizo tais discussões na Nation, não só para indicar o emaranhado ético e político envolvendo as novas tecnologias musicais tais como o *sampleamento* característico do fazer musical na década de 1990, mas também para sugerir como as companhias gravadoras independentes podem servir como locais de embates acerca de significados, mensagens e recompensas do trabalho.⁵

⁵ Baseado em pesquisa realizada entre 1994 e 1995, eu sou imensamente grato à equipe da Nation pela amigável cooperação, especialmente a Kath Canoville, Rich McLean e Simon Underwood; a primeira e o último deixaram a Nation na época que concluí minha pesquisa de campo.



DOIS TIPOS DE FUSÃO *DANCE*

A Nation, surpreendentemente, tem sido uma bem sucedida gravadora britânica de proprietários negros. Foi estabelecida e administrada por uma negra descendente de caribenhos (Kath Canoville) e por um paquistanês (Aki Nawaz). Seu desenvolvimento no período de 1988-1993 refletia a tentativa de parceria para preencher dois objetivos explícitos da companhia. O primeiro era desenvolver carreiras para músicos anglo-asiáticos. No final da década de 1980, os sócios se afastaram de seus interesses iniciais na música *pós-punk* e foram se envolvendo cada vez mais com as variantes britânicas de estilos musicais oriundos do sul da Ásia, inclusive o *bhangra*.⁶ Desfrutaram de algum sucesso promovendo eventos *bhangra*, porém, como gerente, Canoville experimentou grande frustração ao tentar trabalhar com as principais e grandes companhias gravadoras independentes para firmar contratos e desenvolver artistas anglo-asiáticos. Em entrevista, ela atribuiu ao racismo institucionalizado a relutância da indústria estabelecida em acolher o *bhangra*:

Só pode ser racismo, porque eu desconheço qualquer artista independente que poderia estar vendendo 50 mil álbuns e que não fosse contratado. É totalmente impossível. E havia a evidência de que esses álbuns estavam sendo vendidos. E, depois de tudo, cada companhia dizia: “Isso soa realmente muito bem, mas não vejo como poderíamos nos envolver nisso; esse mercado é deles”, ao invés de dizer “isso é algo em que poderíamos investir”.⁷

De acordo com Canoville, a Nation foi criada com o intuito de combater tais iniquidades. O segundo objetivo da companhia era quase pedagógico: apresentar ao público jovem as desconhecidas sonoridades não ocidentais por meio da fusão da música étnica com a cultura *posthouse-dance-music*. Canoville coloca a questão da seguinte maneira:

No início, a ideia era, basicamente, a de que se nós pudéssemos introduzir a geração mais jovem, interessada em fusão, a esse tipo de mú-

⁵ Baseado em pesquisa realizada entre 1994 e 1995, eu sou imensamente grato à equipe da Nation pela amigável cooperação, especialmente a Kath Canoville, Rich McLean e Simon Underwood; a primeira e o último deixaram a Nation na época que concluí minha pesquisa de campo.

⁶ Aki Nawaz foi baterista da banda britânica gótica *pós-punk*, criada em Leeds em 1982, *Southern Death Cult*; e Kath Canoville trabalhou anteriormente como promotora e agenciadora de artistas e bandas. Banerji e Baumann (1990, p. 137) oferecem a seguinte definição: “a música *bhangra*, em toda sua diversidade e divergência de estilos, representa a fusão das danças e canções rurais do Punjabi com sons, formas sociais e estratégias de produção associadas à *disco music* e ao *pop*. Em seus estilos mais audaciosos, incorporou, posteriormente, influências do *hip-hop* e do *house*, bem como técnicas de dança como *spinning*, *body-popping* e *breaking*.”

⁷ Exceto quando indicada outra fonte, todas as citações seguintes são das entrevistas gravadas por mim, realizadas entre 1994-1995 em pesquisa fomentada pelo Conselho de Pesquisa Social e Econômica do Reino Unido.



sica, eles poderiam olhar para além disso, abrir perspectivas, aprofundarem-se nessas fontes e descobrir que a fusão marroquina é realmente a fusão *rai* argelina, e que a música *rai* propriamente dita é uma boa música.

Desde 1993, a Nation esteve associada, principalmente, a dois tipos de música que intentavam cumprir esses objetivos. O primeiro justapõe vários estilos musicais não ocidentais a ritmos dançantes “ocidentais” produzidos, na sua maior parte, por músicos brancos fortemente engajados com o multiculturalismo (Transglobal Underground e Loop Guru, entre outros). Dentre os vários termos usados para designar essa música, *world dance fusion* (fusão étnica *dance*) foi o mais amplamente utilizado.⁸ O segundo gênero em fusão predominante na Nation foi o *hip-hop asiático*, produzido por Fun-da-mental, HustlerHC e Asian Dub Foundation, cuja música não é estritamente *hip-hop* e direciona-se para um tipo de fusão musical mais ambiciosa e complexa que inclui influências autóctones. A introdução desses dois subgêneros se dará por meio da análise de duas bandas de maior vendagem na Nation: Transglobal Underground e Fun-da-mental. Posteriormente, seguiremos para os debates nesse selo no que diz respeito às políticas e éticas do *sampleamento*, sobre o multiculturalismo e sobre a identidade negra na música popular.

As formas “híbridas” produzidas na Nation têm sido vistas pelos músicos, jornalistas e outros como intervenções politicamente progressivas que oferecem novos modelos de interação cultural nas sociedades euro-ocidentais contemporâneas marcadas pela violência e pela desigualdade racial. Tem sido marcante o tratamento favorável concedido aos artistas da Nation pela imprensa musical britânica relativamente politizada. Por conta disso, no que segue, questiono se tais interpretações positivas são justificadas ou se essas práticas multiculturalistas estão, na verdade, servindo para atestar e reforçar as divisões e desigualdades raciais existentes, e por fim opondo-se à intenção explicitada por músicos e pela equipe responsável por sua produção e distribuição.

TRANSGLOBAL UNDERGROUND: WORLD DANCE FUSION (FUSÃO ÉTNICA DANCE)

Kaith Canoville e Aki Nawaz conheciam, por meio de seus contatos, uma geração de músicos brancos que, na década de 1980, tinham gradualmente se afastado da cena *pós-punk* (cujo momento de inovação decrescia) e se direcionado para a *world music* (músicas do mundo ou música étnica) e para as sonoridades não ocidentais.

⁸ Outras designações incluíam *ethnic techno*, *radical global pop* e *world dance music*. A própria companhia encorajou o uso de tais termos na sua publicidade e embalagens, de maneira a distinguir seu trabalho da *world music* que estava saindo de moda entre o público jovem na Inglaterra no início dos anos 1990.



Os primeiros *singles* da Nation dão o sabor do trabalho desses músicos.⁹ As faixas combinavam os ritmos pulsantes da *house music*, populares nos clubes àquela época, com algumas sutis faixas “ambiente”. Apresentavam, também, amplo uso de *samples* extraídos de músicas não ocidentais. Entretanto, somente com o lançamento de *Temple Head*, em 1991, pela Transglobal Underground, banda formada ao redor de um núcleo de três músicos brancos com pedigree *pós-punk*, que a fusão étnica *dance* da Nation ganhou atenção especial da imprensa musical.¹⁰

Essa faixa apresentava uma batida *dance* reiterada (em *looping*) combinada com levadas de tabla, acordes ao piano no estilo *acid house* e vários *samples* intercalados com frases *rap* (pelo *rapper* convidado Sheriff) sobre o familiar tema da unidade mundial pela música. O relativo ecletismo dessa faixa, comparado a outras músicas *club* da época, está evidenciado pelo solo de guitarra em estilo *rock*. Todavia, o aspecto que mais impressionou nessa música foi o emprego de dois fragmentos retirados de gravações de coros gospel taitianos. O primeiro desses, verdadeiro sucesso, o mais comentado nas resenhas e pela audiência, foi batizado de “na, na, na” *sample*.¹¹ Esse fragmento é executado no *rap* (“aprenda a dizer paz e na, na, na”) e o coro *sampleado* atua, efetivamente, como *backing vocal* para o *rapper* Sheriff. Seu “na, na, na” é construído como um prototípico canto de união, modelo de música como linguagem universal. Todavia, os cantores dos coros estão efetivamente sem voz: embora a mistura de *rap* contemporâneo com vozes “antigas” possa ser cativante, os *samples* agem como pano de fundo exótico para a mensagem da canção. A inocência pastoril das vozes não ocidentais serve para a temática da canção como o “outro” que o Ocidente pode usar para redefinir a si mesmo. Enquanto esse recurso parece pagar tributo à música *sampleada*, também nega a complexidade de identidades desses “outros”. Em termos da produção dessa música, os cantores foram meramente presenças virtuais, vozes transferidas via gravações etnomusicológicas para o mercado musical ocidental. Eles não foram consultados, tampouco remunerados pelo uso de sua obra nessa faixa.

O trabalho representacional manifestado nessa faixa (e por extensão no trabalho geral da Nation) não estava incólume ao tipo de exotismo e primitivismo que a imprensa musical começava a criticar no multiculturalismo da *world music* no início da década de 1990. A mesma imprensa, todavia, continuava a distinguir a política

⁹ A maioria desses *singles* foram reunidos em duas compilações lançadas em 1989 e 1991, *Fuse* e *Fuse 2*. Essas coletâneas de vinil foram combinadas em um CD duplo em 1993: Various Artists, *Fuse I & II* (Nation, NATCD35). O mais conhecido dentre esses músicos foi Jah Wobble; outros incluídos foram Harri Kakoulli (antes do Squeeze) e David Harrow.

¹⁰ *Temple Head* da Transglobal Underground (Nation NR008T, 1991) foi relançado posteriormente naquele ano em forma remixada pela BMG/Deconstruction Records, e novamente quando a banda retornou à Nation, em 1993, como *Temple Head '93/I, Voyager* (NR020T/CD). A faixa está disponível pela Transglobal Underground, *Dream of 100 Nations* (Nation, NR021, 1993).

¹¹ Na audição da música o motivo se tornar ábvio; discuto-a com mais detalhes em Hesmondhalgh (1998, p. 138).



cultural da *world music* daquela *world dance fusion* praticada pela Nation. De fato, a aprovação da estética da Nation por parte da imprensa intensificou-se quando a Transglobal Underground começou a promover seus discos com a apresentação de shows ao vivo. Citações retiradas de diversas resenhas indicam as maneiras pelas quais a *world dance fusion* foi construída como uma forma de produto cultural híbrido mais válido e progressivo do que a *world music* – geralmente, segundo o critério que a *world dance fusion* evitou a busca sisuda da *world music* pela autenticidade em prol de um pastiche mais divertido:

O novo movimento oferece uma segunda chance para as sonoridades globais, após a meia-vida da eclosão da *world music* em meados da década de 1980. [...] Os intermináveis CDs de esquimós, tibetanos e virtuosos asiáticos sobrepõem as cenas musicais *pop* e *underground* para se atocaiarem em um gueto de vegetarianos radicais e leitores de suplementos dominicais. (Marcus, *Mixmag*, 1994, p. 44)

Natacha Atlas do Transglobal Underground: legítima *world music*. (Marcus, *New Musical Express*, 1994, p. 25)

Felizmente, há um bom tempo passamos o estágio pretensioso no qual a *world music* tinha que significar algo ou ser autêntica... (Paphides, *Melody Maker*, 1994, p. 12)¹²

FUN-DA-MENTAL: HIP-HOP ASIÁTICO

Sob alguns aspectos, a música do segundo maior grupo a emergir da Nation, Fun-da-mental, reunido em 1992 por Aki Nawaz, proprietário e gerente da Nation, é consistente com a fusão estética praticada pela companhia e elogiada pela imprensa musical. As fontes não ocidentais *sampleadas* pelo Fun-da-mental são músicas de filmes *hindi*, lamentações *muezzin* e cantos *qawwali*. As convenções genéricas, em torno das quais Nawaz e seus vários colaboradores do Fun-da-mental organizaram tais empréstimos, são aquelas do *hip-hop*, em particular do politizado *rap* negro americano, no lugar da música *dance pós-house* preferida pelo Transglobal Underground e por outros artistas, entre os quais, o Loop Guru. São adotadas técnicas típicas do *hip-hop*, tais como *scratching* (a manipulação do próprio aparelho reproduzidor do disco de modo a produzir ritmos) e *breaks* (quando, à exceção da faixa que contem

¹² Apesar de sua influência estar diminuindo atualmente por conta de uma nova geração de revistas musicais mensais mais luxuosas que estão começando a dominar, as semanais *New Musical Express* e *Melody Maker* foram preponderantes na imprensa musical britânica por várias décadas.



a percussão em *looping*, todos os demais instrumentos permanecem em pausa): procedimentos que não haviam sido utilizados nas gravações anteriores da Nation. MC Bad-Sha Lallaman, nesse ínterim, adotou para seus vocais o estilo *ragga* jamaicano. E, crucialmente, Fun-da-mental demonstrou fidelidade explícita para o radicalismo islâmico afro-americano e para as políticas separatistas negras de grupos como os Black Panthers.¹³

Embora se utilizassem da mistura de influências políticas e musicais afro-americana e caribenha, todos os membros originais do Fun-da-mental tiram raízes anglo-asiáticas. Três, incluindo Nawaz, eram muçulmanos, enquanto o tocador de tabla do grupo, Goldfinger, era *sikh*. Muitos jovens britânico-asiáticos estavam envolvidos com *breakdancing* e com grafite desde o início da década de 1980, porém, relativamente, poucos praticavam o *rap* e a técnica do *scratching*. Fun-da-mental foi inovador em trazer esses elementos para a música visando, em parte, as comunidades asiáticas. Enquanto o radicalismo afro-americano fornecia a inspiração política, os *raps* e os *samples* falados nas faixas do Fun-da-mental referiam-se a questões asiáticas e anglo-asiáticas. Essa postura se reflete no próprio nome da banda: controversa invocação do fundamentalismo islâmico, mesmo que os hifens no nome indiquem outro propósito – a combinação de prazer (*fun*) com pensamento (*mental*). O símbolo da banda é a lua crescente, para invocar o Islã, mas também a bandeira do Paquistão.¹⁴ Ainda, *Righteous Preacher* (1992), primeiro *single* do Fun-da-mental, continha letras que apoiavam o *fatwa* de Aiatolá Khomeini contra Salman Rushdie. Uma entrevista para a *Melodie Maker* à época do lançamento desse *single* causou grande controvérsia. Goldfinger fez a seguinte declaração:

Embora eu seja *sikh*, concordo com meus irmãos muçulmanos que Rushdie deve enfrentar as consequências do que fez. [...] Até que você entenda a importância da religião em nossa cultura, não irá compreender o quanto esse homem tem-nos machucado. E os atos de Rushdie não têm afetado apenas os asiáticos. Quem você acha que está pagando para abrigar e proteger esse bastardo? (apud Push, 1992, p. 7)¹⁵

Ao fazer tal problemático e controverso pronunciamento, Fun-da-mental tencionava furar a complacência da imprensa musical branca e direcionar-se para a co-

¹³ O terceiro *single* da banda Fun-da-mental, *Wrath of a Black Man* (1993), por exemplo, foi construído sobre um fragmento do discurso de Malcom X. É válido apontar aqui que outras equipes asiáticas de *hip-hop* também foram emergindo no início dos anos 1990, notavelmente Kaliphz, de Rochdale.

¹⁴ A mãe de Aki Nawaz foi uma líder ativista britânica do *Pakistan People's Party*, de Benazir Bhutto.

¹⁵ O título da resenha “Guerreiros de turbante” [Turban Warriors], dado pelo subeditor, é típico do exotismo debochado por parte da imprensa musical liberal nas coberturas das bandas da Nation.



munidade asiática. E a Nation também tentava, por outros meios, ir além da audiência predominantemente branca simpatizante da fusão musical. Negociações estavam arranjadas para uma série de *singles* do Fun-da-mental (e outra banda da Nation, Hustlers HC) serem distribuídos por firmas anglo-asiáticas no mercado paralelo de fitas cassete (distantes das lojas de gravadoras) onde, tradicionalmente, muitos anglo-asiáticos compravam sua música. No entanto, um distribuidor chave foi à bancarrota, levando o dinheiro da Nation. Como as margens de lucro eram extremamente baixas, se comparadas às do mercado oficial, a Nation, conseqüentemente, abandonou a tentativa de intervir no mercado asiático paralelo de cassetes. A sensação na empresa era de que havia outras maneiras para alcançar os jovens asiáticos sem apelar para o confinado sistema asiático. Como expõe uma pessoa de dentro da Nation, Simon Underwood, “o problema não está nas lojas especializadas. Esses garotos vão para a HMV e para a Our price. Eles trabalham lá e conseguem desconto”.¹⁶

Apesar desse revés, o uso de formas caribenhas e afro-americanas pelas bandas anglo-asiáticas, iniciado pelo Fun-da-mental, estava para ganhar importância na Nation nos anos seguintes, quando Hustlers HC e Asian Dub Foundation começaram a gravar pelo selo. Desse ponto em diante, houve uma gradativa divisão na empresa entre o trabalho de músicos asiáticos e a fusão étnica *dance* dos multiculturalistas brancos.

AS POLÍTICAS E ÉTICAS DO *SAMPLEAMENTO*

A partir de 1993, a estética multiculturalista que prevalecia na Nation estava para se tornar mais controversa entre seus músicos e sua equipe. Um evento significativo foi a chegada na companhia, naquele ano, de Simon Underwood. Como muitos dentre os músicos associados à Nation adeptos da fusão, Underwood adentrou ao mercado musical nas trilhas do *punk*, tendo fundado The Pop Group, grupo político *pós-punk*, e, posteriormente, a Pigbag, banda *funk-fusion*. Como diversos músicos no início dos anos 1980, Underwood estava entusiasmado e fascinado pela vitalidade do nascente *hip-hop* nova-iorquino e com o uso do *sampleamento*. Porém, no decorrer dessa década, ele tornou-se cada vez mais duvidoso com o uso do *sampleamento* na música *house* e do empréstimo de formas africanas pelas figuras da *world music*, como a de Peter Gabriel. Particularmente, Underwood sentia que a música não ocidental estava sendo tratada “como se fosse uma coisa natural, nativa desses países, como sementes de cacau que caíam das árvores e repentinamente pousavam em nossas lojas por algum efeito miraculoso. Não havia a noção da existência de um comércio, do mesmo modo como existia um comércio de recursos naturais e um comércio de órgãos da África.”

¹⁶ HMV e Our Price são duas das principais redes varejistas do ramo do entretenimento na Inglaterra.



Underwood trouxe nova perspectiva para balizar o *sampleamento*. Na medida em que os artistas da Nation – como Transglobal Underground, Fun-da-mental e Loop Guru – estavam alcançando grande sucesso, Canoville e Nawaz deram a partida nos trabalhos para retirar a companhia desse nicho alternativo dos *singles* de 12 polegadas e se arriscaram no mercado de álbuns, potencialmente mais prestigioso e lucrativo. Nesse setor “mainstream” (principal), as infrações ao *copyright* são monitoradas de perto pelos proprietários e, assim, músicos que se valem de *samples* de outras gravações precisam legalizá-los, obtendo a permissão para seu uso, anuindo ao pagamento de taxas ou de porcentagem de royalties. O interesse de Underwood na política econômica global de *sampleamento* o conduziu a assumir a tarefa de obter a permissão dos detentores do *copyright* para os artistas da Nation. Em razão da propriedade do *copyright* na indústria musical recair sobre a indústria e não sobre os músicos, acaba por envolver algumas questões complexas: “Nós temos que legalizar nossos *samples*. Eu nem sempre concordei com isso porque se nós podemos, nós devemos de fato pagar ao artista; mas geralmente a maioria deles vendeu seus *samples* para algum selo”. Muito dos *copyrights* das gravações etnomusicológicas usadas pelos artistas da Nation pertencem a instituições públicas, tais como o Instituto Smithsonian,¹⁷ ou foram vendidas em bloco para grandes corporações, que estão interessadas em adquirir mesmo catálogos aparentemente obscuros, nesta era em que a televisão e companhias cinematográficas podem muito bem pagar milhares de dólares por uma música que criará a correta ambiência no acompanhamento de imagens. Underwood notou a forte distinção entre a prática das grandes corporações e dos proprietários independentes de *copyrights*:

Eu tentei legalizar alguns *samples* búlgaros para Loop Guru. A corporação (uma grande editora, subdivisão de uma multinacional do entretenimento) nem mesmo sabia que tinha isso. Abaixo de US\$2.500,00 nem começam a negociar com você. Isso é tudo centralizado, eles têm uma pessoa em Los Angeles que possui uma pilha enorme [de solicitações] e estão atendendo as demandas de artistas “selo de platina”; com isso, você vai para o final dessa pilha.¹⁸

De acordo com Underwood, pequenos selos e companhias editoras estão mais comprometidos com a proteção de artistas cujo *copyright* esteja sob sua própria administração, e não por corporações editoriais. Um caso particular ilustra a sen-

¹⁷ O museu natural e etnológico dos Estados Unidos foi responsável por milhares de gravações etnomusicológicas.

¹⁸ Outra fonte informou que os editores pediram, inicialmente, £\$6.000 e, eventualmente, diminuíram essa quantia para £\$4.000. A música “The Bird Has Flown” nunca foi lançada por conta de problemas de legalização.

¹⁹ Isso obviamente sugere que as próprias gravações etnomusicológicas têm um histórico problemático de negligências, por desrespeitar ou por não recompensar plenamente a autoria em contextos culturais não ocidentais.



sibilidade com a qual a Nation e um pequeno editor independente tentaram lidar com questões de legalização de *copyright*, e sugere que as práticas da indústria da música não são monolíticas no que se refere à ética do *sampleamento*. Transglobal Underground queria usar um *sample* de uma faixa do artista vocal mauritano Dimi Mint Abba, cujo álbum pertencia ao selo do norte de Londres chamado World Circuit. O procedimento usual na legalização do *copyright* é enviar os cassetes para o editor e para a companhia gravadora, que geralmente detém, respectivamente, os direitos da composição e da gravação da música em questão. O editor é, normalmente, responsável por encaminhar o cassete para o artista que, a partir daí, pode ou não dar permissão para o uso do *sample* – se seu contrato com a gravadora assim o exigir. Só que Dimi Mint Abba estava visitando comunidades beduínas no Saara e não podia ser contatado; então World Circuit prosseguiu com a negociação segundo seu próprio interesse. No fim, Nation, Transglobal Underground e World Circuit fizeram um arranjo visando garantir que o *sample* usado pelo Transglobal Underground não apareceria em um contexto difamatório para o artista. Underwood, que tinha a letra a ser cantada nessa faixa traduzida para o dialeto usado por Dimi Mint Abba, assinou uma declaração com o compromisso de que esse texto não poderia, de maneira alguma, ser modificado, de que nenhum outro texto poderia ser introduzido e que nada difamatório ao Islã poderia ser usado. A questão foi, assim, resolvida para a satisfação de todos os envolvidos.

David Muddyman, componente chave do Loop Guru, outro grupo da fusão étnica *dance* da Nation, deu eco a alguns elementos do sentimento de Simon Underwood a respeito do *copyright*, mas sob visão significativamente diferente. Muddyman estava mais relutante em fazer pagamentos:

Mantive uma relação próxima com muitos músicos ao redor do mundo, eu não poderia querer trapaceá-los; mas o aspecto que me posiciono frontalmente contra é o fato de que em diversas das grandes companhias nenhuma parte do dinheiro vai retornar para os músicos originais, porque se tratam de gravações de campo.¹⁹ O dinheiro pode ir para o cara que fez a gravação, e irá certamente para a companhia gravadora, mas os músicos não verão a cor desse dinheiro.

Uma questão central nos debates sobre a ética do *sampleamento* diz respeito à citação do músico *sampleado* no CD e nas capas de disco. Para David Muddyman, tal atribuição, mesmo desejável, cria abertura para a acumulação de encargos posteriores incidentes sobre os *samples* tomados de empréstimo.

¹⁹ Isso obviamente sugere que as próprias gravações etnomusicológicas têm um histórico problemático de negligências, por desprezar ou por não recompensar plenamente a autoria em contextos culturais não ocidentais.



Outra coisa é que eu adoraria agradecer e dar créditos às pessoas que *sampleamos* – não aos selos, mas às pessoas *sampleadas*. Porém, se tivéssemos feito isso em *Duniya* (1994, álbum de Loop Guru pela Nation), ocasião em que absolutamente não havia dinheiro para legalizar os *samples*, estaríamos deixando a nós mesmos descobertos e sujeitos a um acúmulo de cobranças por parte de companhias gravadoras caçadoras de dinheiro. Então, esse é o caso: quando você tem dinheiro, sim, legalize! Mas se não tem, o que se pode fazer?

A falta dos créditos nas capas dos álbuns, entretanto, foi para Simon Underwood motivo de grande inquietação e um fator que reforçava o exotismo generalizado dos “empréstimos” musicais. Por conta de suas preocupações sobre as implicações éticas e financeiras do *sampleamento*, Underwood veio cada vez mais a advogar a favor da utilização de músicos tocando ao vivo em estúdio, preferíveis às técnicas de *sampleamento* digital que haviam tomado sua imaginação durante o advento do *hip-hop*. Sua objeção, apresentada geralmente com dose de lástima, não era para com o *sampleamento* em si, mas ao contexto em que este era usado. O problema para uma pequena companhia gravadora, entretanto, é que tal colaboração é custosa. Esse é particularmente o caso da Nation, por conta da natureza das músicas que intencionava incorporar nas fusões. Substituir gravações *sampleadas* por músicos no estúdio incorreria no pagamento de cachês e, antes disso, em despesas significativas para a localização de músicos adequados.

O caso do *sampleamento* do “na, na, na” no álbum *Temple Head* do Transglobal Underground, revela algumas das complexas questões enfrentadas pelos músicos e equipe politicamente comprometidos quando optaram pelo *sampleamento* de músicos não ocidentais. A cobertura inicial do *Temple Head* afirmava que um dos membros da banda havia “gravado o coro para *Temple Head* há 10 anos, quando se deparou com algumas mulheres cantando” (Harpin, 1991, p. 10). De fato, Hamilton Lee, baterista do Transglobal Underground (também conhecido como DJ Man Tu e Hamid, inerente às estratégias de pseudônimo da banda) admitiu, posteriormente, que David Muddyman do Loop Guru passou-lhe a gravação quando dividiam uma casa (Lee, 1995, p. 98). Em entrevista, Muddyman confirmou que o *sample* veio de uma série bem conhecida de gravações de músicas dos Mares do Sul. A evasão original foi presumível, de modo que os proprietários do *copyright* do *sample* taitiano não iriam levantar qualquer suspeita. A significância financeira intrínseca a essas questões não deve ser subestimada. A Coca-Cola adotou o trecho “na, na, na” do *Temple Head* na sua campanha publicitária no Reino Unido para os Jogos Olímpicos de Verão em 1996. Após uma negociação com a Nation e a Transglobal Underground, a BMG manteve o *copyright* da gravação, o que significava que ganhariam também



os *royalties* das performances públicas.²⁰ Em toda essa história uma coisa é certa: é improvável que as mulheres do coro gospel taitiano tenham recebido algum dinheiro.²¹

Transglobal Underground tem modificado sua prática de gravação, parcialmente em resposta às intervenções de Underwood (e apelos às suas próprias inclinações políticas preexistentes contra o racismo e a exploração). Assim, seu trabalho recente faz extenso uso de músicos tocando ao vivo.²² Já desde seus dias iniciais, Transglobal Underground adotou uma estrutura mais livre e flexível que possibilitou colaboração e cooperação ao redor de seu núcleo de três membros. Outros músicos são contratados, geralmente com cachês generosos. Um colaborador chave que, eventualmente, veio a tornar-se o quarto membro desse núcleo foi a cantora Natacha Atlas – que estava menos interessada nas possibilidades estéticas do *sampleamento* do que os três homens do núcleo original da banda; porém, estava entusiasmada para trazer alguns músicos da rede de trabalho que veio a conhecer. De início, entretanto, havia limitações de ordem prática a superar.

DH: Houve a intenção desde o início de utilizar o *sampleamento*?

NA: Acho que existia essa ideia mais por parte dos outros três. Minha vontade era substituir o monte de *samples* por músicos árabes e indianos que eu realmente conheço. Assim, surgiu a ideia de irmos misturando *samples* com músicos ao vivo. Eles também queriam fazer isso, mas, naquela época, a coisa girava ao redor daquilo que era financeiramente possível.

O que tornou possível a participação de músicos não ocidentais, paralelamente ao afastamento da prática do *sampleamento*, foi a licença da Nation negociada com a Sony para o segundo álbum do Transglobal Underground, *International Times* (1994).²³ Tal financiamento extra, combinado com o negócio firmado com a Beggars Banquet (grande companhia independente), habilitou a banda a trazer o músico erudito egípcio Essam Rashad, morador de Southall (sudoeste de Londres), para fazer o arranjo de cordas na faixa “Taal Zaman”. O primeiro álbum solo de Natacha Atlas, *Diaspora* (1995) pela Nation (licenciado pela Beggars Banquet) envolveu consideráveis colaborações de músicos não ocidentais.

²⁰ Os direitos de publicação são detidos conjuntamente por Quickfire, BMG e Warner-Chappell, significando que a Nation, através de seu braço editorial Quickfire, devia receber alguns pagamentos por direitos de interpretação.

²¹ Essas questões de retorno financeiro para músicos criadores menos poderosos foram ignoradas nas discussões anteriores sobre a ética do *sampleamento*, nas quais tentei me ater ao uso do *sampleamento* feito por artistas afro-americanos no início do sucesso *pop* e *soul*.

²² O álbum posterior do Transglobal Underground, *Rejoice, Rejoice* (1998), apresenta mais de 40 músicos, incluindo bandas ciganas húngaras e grupos de Bengala e Rajastani.

²³ Distribuído e comercializado internacionalmente pela Sony.



Loop Guru, por seu turno, não caminhou para tal tipo de colaboração com músicos “ao vivo”, mas continuou a se valer do *sampleamento*, postura que acabou por gerar alguma tensão na Nation. Loop Guru não alcançou vendagens como as do Transglobal Underground, sendo que sua preferência pelo uso de *samples* no lugar de músicos “reais” deveu-se, em parte, a questões financeiras. De fato, *samples* legalizados podem custar quase o mesmo preço do trabalho de estúdio com músicos de fora.²⁴ Da parte de Loop Guru, a preferência pelo *sampleamento* à colaboração foi principalmente ideológica (provinda da incorporação de certas formas estéticas modernistas, tais como a colagem) e da sensação de que as leis do *copyright* favoreciam mais as companhias gravadoras que os músicos. David Muddyman perguntou-me:

A colagem é uma forma legítima de arte? Se pedaços de fotografia aparecem em uma colagem artística, os fotógrafos originais ganham dinheiro fora dela? Eu duvido muito. Então, penso que muito do debate envolvendo *sampleamento* é organizado pelas companhias gravadoras que claramente veem um momento lucrativo para fazer porcaria alguma.

Não há dúvida que Muddyman está correto em reconhecer os interesses econômicos das companhias. Por outro lado, alguns integrantes da Nation estavam perturbados pelo que sentiram ser uma atitude evasiva do Loop Guru para com as questões de autoria e criatividade. Em entrevista, Salman Gita, membro da banda, apelou para a noção de música enquanto meio que eternamente convida a intercâmbios e influências:

Música tem sido furtada desde o início dos tempos. Ao fim e ao cabo, quando você *sampleia* algo, isso toma vida em seu próprio direito. Você pode ter uma peça musical de 20 minutos, encontrar uma pequena joia dentro dela e colocá-la em *looping*, isso, então, torna-se uma ideia sua. Os músicos originais não pensaram em fazer algo semelhante, pois do contrário o teriam feito. Eu não quero começar a produzir demasiadamente a partir de nossos próprios *samples*. Você está apenas brincando com uma máquina ou tomando à parte a voz de um cantor (quando você usa músicos ao vivo), e isso mexe com a coisa do ego.²⁵

²⁴ Aparentemente, pequenos editores cobram taxas menores do que os grandes editores; e mesmo com taxas reduzidas – como é o caso de World Circuit e Globestyle – os custos administrativos e os adiantamentos do valor de *copyrights* podem somar impostos substanciais.

²⁵ Salman Gita (pseudônimo de Sam Dodgson, colaborador de David Muddyman) *apud* Jakubowski, 1994, p. 18.



Com isso, Gita, implicitamente, apela para a crítica da autoria individual que está presente entre muitos músicos *dance* e que talvez deva algo, indiretamente, à análise pós-estruturalista da autoria. Porém, existem infelizes implicações aqui: a supressão do ego dos músicos não ocidentais do estúdio propicia aos músicos ocidentais, imersos em suas tecnologias, poderem se dedicar a tarefas de colagem de sonoridades não ocidentais, ilesos a quaisquer objeções que poderiam ser suscitadas. Simon Underwood expressou suas dúvidas sobre tais posicionamentos de maneira falsamente simpática:

Eu posso respeitar as ideias deles. Trata-se de suas músicas, cuja criação está baseada no *sampleamento* no sentido cortar-colar de William Burroughs. Eles querem trabalhar com *samples* porque assim podem manipular fragmentos, enquanto não poderiam manipular seres humanos. Ou não querem pessoas por perto enquanto as estejam manipulando.

Os dois músicos do núcleo do Loop Guru ocasionalmente trabalharam com outros músicos, em oposição ao uso de *samples*. A solução encontrada por David Muddyman para o problema da colaboração foi gravar músicos não ocidentais “no campo”:

Eticamente, eu de fato tenho problemas com o *sampleamento*. Aonde quer que eu vá, encontro músicos e contrato-os para virem até meu quarto, ou outro lugar, e tocar. Eles saem contentes, e sabem o que eu irei fazer. Eu pago diretamente a eles, porque é impossível pagar royalties para coisas como essas. Então, eles vão felizes e eu fico feliz, não havendo problemas para nenhum dos lados. E espero que as gravações continuem vendendo, pois me permitirão financiar mais viagens para ir mais longe.

É difícil ignorar na fala de Muddyman ecos de turistas que nunca imaginaram existir problemas para as pessoas dos lugares que visitam nas bases das negociações amigáveis realizadas nos restaurantes ou em mercados de artesanato.

Aki Nawaz, líder do Fun-da-mental, optou por não legalizar seus *samples*. Suas razões revelam níveis profundos de dificuldade na ética do *sampleamento*:

Muitas das coisas que eu me apropriei são do folclore indiano, da música clássica indiana, muitas delas são como fitas piratas [...] eu sei de onde as consegui. Não me sinto na obrigação de legalizá-las.



Em todo terceiro mundo a música não funciona como aqui, pois há muita pressão aqui. Se eu ligasse para alguém na EMI da Índia e dissesse “eu peguei um *sample*”, ele poderia me dizer: “e daí?” [...] isso porque as pessoas copiam música todo o tempo. E o artista pode ficar sem ver a cor do dinheiro nem receber remuneração de espécie alguma.

Para outros da Nation, isso é uma maneira falsamente ingênua de justificar o não pagamento. A solução de Nawaz para os problemas éticos e políticos suscitados pelo *sampleamento* é radical: fazer pagamentos diretamente para as “pessoas”.

Tudo o que gostaríamos de fazer se tivéssemos algum dinheiro seria colocá-lo em algum lugar onde ele realmente importa, e isso quer dizer: na boca das crianças. [...] Nós fazemos doações para grupos humanitários ativistas. Eu gostaria de poder fazer mais. Até o Transglobal mencionou sua vontade em criar uma espécie de fundo. Mas é assim que se faz? Para onde você manda o dinheiro? Você pode enviar o dinheiro para o Paquistão, mas você sabe que 75% desse valor irá para o bolso de outra pessoa. Não há razão em mandar dinheiro para caridade aqui, porque você sabe que 95% dele é colocado em custos administrativos. Caridade é um grande negócio por aqui. Só eventualmente nós conseguiremos chegar a algum lugar.

A capa de demonstração do segundo álbum do Fundamental, *With Intent to Pervert the Cause of Injustice* (1995) também fez referência a tais doações, mas falhou em não estipular quais grupos iriam recebê-las. Não quero dizer que Fundamental e Nation falharam em fazer tais pagamentos; mas, ao omitirem o nome desses grupos, falharam em explicitar seu apoio aos projetos que julgaram merecedores de recebê-lo. Ainda, mais problematicamente, Nawaz, para resolver algumas contendas sobre o *sampleamento*, também apelou para a noção dúbia do direito racial de propriedade intelectual musical. Simon Underwood recorda:

Aki *sampleou* alguém de um selo independente (Indipop) que estava fazendo algo bem similar para a Nation, particularmente com a música indiana, mas que era gerenciada por um inglês, e Aki havia *sampleado* dele. O cara escreveu para ele dizendo: “olha, você nos *sampleou*, você não pode fazer isso, agora terá que pagar”. Aki escreveu para ele de volta dizendo: “eu possuo mais direito de usar essa música do que você”.



Aki Nawaz reivindicava ter maior direito do que o homem branco detentor do *copyright* para usar a música indiana, baseando-se no fato de que ele, assim como os músicos que originaram o *sample*, descendia da Ásia, e também por compartilhar da história de vitimização pelo racismo e imperialismo. Questão que retoma argumentos feitos por músicos de *rap* e *hip-hop* e por seus advogados sobre a “ética da citação”. Vários comentaristas têm ressaltado que a manipulação dos primeiros DJs da cultura *hip-hop* e depois o *sampleamento* vêm de uma longa tradição afro-americana do “significar” – valer-se e referir-se a textos prévios enquanto os transforma em novos textos – e como a validade e criatividade dessa tradição não tem sido adequadamente reconhecida pelas leis de *copyright*.²⁶ Entretanto, existe considerável diferença entre as questões envolvidas na exclusão de tradições culturais no sistema legal hegemônico e a propriedade do *sample* por outra companhia independente. A alegação de Nawaz foi presumivelmente lançada como uma maneira esperta de evadir-se da exigência de pagamento para o *sample*, apelando, talvez, para uma culpa liberal. No entanto, em seu argumento, ele invoca a noção poderosa e essencial de propriedade cultural.

DEBATES SOBRE MULTICULTURALISMO

A gama de posicionamentos dentro da Nation referentes à crucial questão do pagamento devido ao trabalho criativo é marcante; suas disparidades podem ser derivadas das próprias diferenças econômicas e ideológicas e, também, em grande parte, das várias visões políticas sobre o multiculturalismo e das respostas à segregação racial contemporânea. A nova geração de músicos asiáticos que veio a trabalhar na Nation em meados da década de 1990 trouxe consigo uma crítica política ao multiculturalismo, postura que caracterizou as bandas de *world dance fusion* desse selo, tais como Loop Guru e Transglobal Underground. A faixa “Jericho”, do álbum *Facts and Fictions* (1995), do Asian Dub Foundation, resume adequadamente essa crítica:

Nós não somos étnicos, exóticos ou ecléticos
O único ‘E’ que usamos é elétrico
Mas essa vibração militante não é o que vocês esperavam
Com suas mentes liberais, fomentando nossa cultura
Descarnando a superfície como abutres,
Com sua mentalidade de turistas, nós somos ainda os nativos
Vocês são multiculturais, nós somos antirracistas²⁷

²⁶ Ver Schumacher (1995), que usou o trabalho de Gates (1988) sobre a distinta intertextualidade das tradições expressivas afro-americanas para alegar que os julgamentos em casos de *sampleamento* têm “sido constantemente resolvidos em favor dos detentores do *copyright*” em detrimento de “formas mais dialógicas da produção cultural” (p. 259). Ver também Porcello (1991).

²⁷ Letra reproduzida com permissão da Nation Records.



A ênfase no “E” – denominação comumente usada na Inglaterra para *ecstasy*, a droga central da cultura *rave* – deixa claro que este é o exotismo da cultura da música *dance*, caracterizada pelos artistas da fusão étnica *dance* da Nation e por seu público, que aqui é o alvo principal. Anirhudda Das, o autor desses versos que também tocou em festas *rave* por muitos anos antes da formação do Asian Dub Foundation, declarou, em entrevistas, as inúmeras vezes em que se sentiu insatisfeito com a cultura musical *dance*. Entendia haver uma “censura velada” para com certas questões políticas, por conta do foco da música *dance* recair na experiência com drogas. Das foi criterioso ao definir a música politizada ao declarar: “sempre me resenti de não ter sido apto em expressar ideias políticas, não em termos das letras, mas em termos das sonoridades que poderia usar”. E enquanto os artistas da fusão étnica *dance*, como o Transglobal Underground, estavam incorporando essa ampla gama de texturas, Das desconfiava dos motivos do público atraídos para essas fusões:

Fizemos diversos trabalhos [gigs] com o Transglobal, nós vimos o público e pensamos: “certo, vocês estão curtindo essa música, música asiática, e *hippies* fizeram isso desde o tempo de George Harrison ou quem quer que seja. Mas quantos asiáticos vocês conhecem? Vocês têm algum contato? Vocês fizeram algum esforço?” Nós apenas queremos coisas básicas como essas. Eles falam sobre África do Sul e toda essa baboseira, porque isso está longe. Mas, nos níveis local e pessoal, esses sujeitos estão fazendo algum contato com os negros?

Das louvava a maneira como os membros do núcleo do Transglobal Underground foram preparados para se engajarem no debate e no diálogo com músicos asiáticos e sua conscientização sobre questões de desigualdade racial, mas também sentia que “não tinham transportado, adequadamente, essa discussão para sua plateia. Se isso tivesse acontecido, então mudaria a natureza daqueles sons considerados exóticos”.

A crítica ao exotismo se estende para os aspectos visuais da *world dance fusion* enquanto subgênero. Quando Asian Dub Foundation tocou com Loop Guru – outro artista chave da fusão *dance* multiculturalista branca da Nation – no *Astoria 2 Venue* de Londres, Das sentiu haver um contraste drástico e irônico entre o figurino “militar-combatente” e “roupas da selva” usados pelo Asian Dub Foundation e o visual asiático vestido pelos membros brancos do Loop Guru. Das parece ter se engajado no diálogo com membros do Transglobal Underground e apontou que a lacuna sentida por ele e pelo Asian Dub Foundation em relação ao Loop Guru tornou o diálogo impossível: “Nós não tivemos muita coisa para dizer, apenas estávamos lá, dividindo o mesmo espaço. Não nos falamos diretamente. Não tínhamos o que falar, mas as



peessoas disseram que eles até apresentaram coisas ao Loop Guru, mas eles estavam absortos [...] não se deram conta ou não estavam preparados para discuti-las”.

De tempo em tempo, nas entrevistas, Transglobal Underground tem sido confrontado com a acusação de estar se apropriando de identidades culturais exóticas para proveito próprio. A resposta comumente oferecida pelo grupo é a de que no mundo contemporâneo as identidades são instáveis. Natacha Atlas, face pública e cantora líder do grupo desde 1994, geralmente refere-se a sua própria origem mestiça (de ascendência judia e árabe, cresceu em Northampton, centro da Inglaterra, e em Bruxelas, na Bélgica) como evidência de que o grupo reflete tal hibridismo e as diversas identidades culturais (ver, por exemplo, Marsh, 1994).

Um jornalista colocou a questão da seguinte maneira: “O Transglobal Underground pode ser culpado de agir da maneira imperialista que [seus integrantes] abominam? No final das contas, se querem um canto tribal africano, por que não vão até a África e gravam? Isso não é um furto?” (Sutherland, 1994).²⁸ A resposta de Atlas a essa questão foi: “Tenho que ser híbrida (isso é o que eu sou, um híbrido dessas culturas, desses sangues) isso é porque a música também tem que ser híbrida”. Essa resposta rebateria a afirmação de que os estilos musicais não devem ser misturados; entretanto, não responde ao ponto apresentado pelo jornalista sobre trabalhar diretamente com músicos e não músicas *sampleadas*. Além disso, Transglobal Underground estava envolvido em uma querela significativa de questões sobre identidade étnica. Dos quatro membros permanentes da banda, somente o rosto de Natacha Atlas aparecia em fotografias públicas para os seus dois primeiros álbuns. Os outros três membros da banda usavam cópias de máscaras ritualísticas nepalesas para cobrirem suas faces. E também adotaram pseudônimos variados ao longo dos anos e acabaram por confundir quem era quem na banda. Uma estratégia deliberada, geralmente justificada pela banda como sendo um modo de desafiar o que entendiam ser o foco excessivo sobre a personalidade na música popular – retomando a crítica da autoria, quase pós-estruturalista, invocada por Loop Guru. Todavia, os pseudônimos adotados sugeriam fortemente que se tratava de negros. Porém, enquanto colaboraram com Atlas e com músicos negros tais como o *rapper* TUUP, o núcleo de três músicos era branco. O baixista Nick (que deixou a banda em 1997) usava o pseudônimo de Conde Dubulah – rememorando a tradição caribenha e afro-americana de nomear-se parodiando títulos aristocráticos (por exemplo: Príncipe Buster, Príncipe Far-I, Duque Ellington, Count Basie). A alusão “dub”, apropriada a um contra-baixista, reforça o sentido dessa linhagem. O baterista Hamilton Lee autodenominava-se Hamid Mantu, que possui um apelo distintamente árabe. O tecladista Tim Whelan algumas vezes aparece sob o nome de Attiah Ahlan (outras vezes usa

²⁸ Sutherland (1994); note que o autor acha que o *sample* “na, na, na” vem da África e não do Taiti.



um nome mais germânico: Alex Kassiak). As fotos publicitárias, antes de representar a identidade cultural “híbrida”, flertam com vários sentidos exóticos. A fotografia (de Mick Hutson) para publicidade do Transglobal Underground mistura diversos sinais visuais exóticos: os músicos brancos vestem máscaras nepalesas, enquanto a cantora Natacha Atlas (como era usual em fotos publicitárias) é a única integrante da banda sem máscara. Aspectos controversos têm perseguido Natacha Atlas pelo seu uso da dança do ventre e de figurinos árabes. Quando, na entrevista, levantei a questão de que ao encenar a dança do ventre ela poderia se remeter a certos estereótipos representativos das mulheres árabes, Atlas respondeu vigorosamente:

Isso parece ser mais um problema para outros do que é para mim. Eu fico um pouco doida com esse tipo de feminismo [...] quase como vindo de uma área onde elas querem apresentar coisas de uma maneira muito digna, certas dançarinas e certos jornalistas, alguns destes acontecem mesmo de ser asiáticos (ou o que quer que seja). Eles têm essa linha dura: “Bem, isso é apenas o figurino da dança do ventre, é somente outra exotização”. Mas a verdadeira realidade é esta: se você vai para o Cairo em um *nightclub* árabe real, caramba! Isto é o que você vai ver. Então, qual é o problema? [...] Então as pessoas dizem “isso é exotização, é exploração” Baboseira! Isso não é problema meu, é deles. Eu trabalhei em *nightclubs* árabes e conheço a realidade.

De fato, parece que a crítica a esse aspecto de Natacha Atlas e ao trabalho do Transglobal Underground foi consideravelmente silenciada. A imprensa musical demonstrou ser obviamente tendenciosa ao reproduzir fotos publicitárias apresentando Natacha Atlas escassamente vestida rodeada pelos homens da banda ocultados em suas máscaras exóticas escondendo sua branquitude.

E as críticas em relação ao exotismo de modo algum provêm somente dos músicos negros do selo, como Ani Das. Particularmente, Simon Underwood era um severo crítico da fusão étnica *dance*, como dito anteriormente. Do mesmo modo que Ani, Underwood era leal ao Transglobal Underground, e foi cordialmente satírico sobre os pseudônimos e máscaras, porém, com respeito ao fato deles tocarem com identidade étnica, posicionou-se de modo a minar sua autenticidade. Reservou um veneno especial para Loop Guru, além de geralmente expressar sincera impaciência pela recusa deste em colaborar ao invés de *samplear* e também por conta de seus trajes e música orientalistas.

Eu simplesmente tento abstrair quando vejo coisas como essas. Fico muito ofendido com eles. Estou tão chateado. E até onde sei, Loop



Guru ainda está seguindo por essa mesma trilha como sempre fez. Eles não estão interessados na colaboração com artistas. Estão interessados em pegar pedaços de música e usá-los para criar uma espécie de livro ilustrado do tipo *As Mil e Uma Noites*.

Mas a impaciência com a qual alguns da equipe da Nation falaram a respeito de Loop Guru pareceu-me, às vezes, ser um modo de evitar o confronto com problemas similares nas estratégias musicais e visuais do Transglobal Underground. Nós não devemos desconsiderar a influência exercida pelo fato de o Transglobal Underground ter sido de longe o grupo de maior vendagem do selo. Não há dúvida de que mesmo os membros mais críticos perceberam que o Transglobal Underground foi tendencioso ao se engajar em diálogos com a crítica e em colaborações com artistas diaspóricos. Loop Guru, por outro lado, foram levados cada vez mais ao ostracismo; assim, no início de 1995 saiu do selo. Na ocasião de minha entrevista, David Muddyman disse sentir que outros projetos eram priorizados no lugar do Loop Guru, e deu a entender um interesse especial que os proprietários do selo, Canoville e Nawaz, tinham, respectivamente, enquanto gerente do Transglobal Underground e artista do Fun-da-mental.

MODALIDADES DE IDENTIDADE NEGRA NA NATION

Até aqui me concentrei nas diferenças entre duas linhas de estratégias estéticas, políticas e musicais presentes na Nation Records. Aquela dos artistas do selo ligados à *world dance fusion*, de um lado, e de seus artistas asiáticos, do outro. No entanto, seria equivocado retratar esses grupos asiáticos como homogêneos e unidos em suas abordagens para com as políticas musicais. Posso aqui apenas esboçar brevemente alguns dos conflitos e contradições com as quais os músicos negros que trabalharam no selo se depararam. Todavia, duas questões principais avultam: as diferenças no que tange religião e nacionalismo, e as divergências a respeito das estratégias político-estéticas apropriadas, particularmente considerando o legado do *hip-hop*.

O duo de *hip-hop sikh* Hustlers HC (que terminou em 1997) às vezes achou o uso de religião (e nacionalismo) feito pelo Fun-da-mental imagetivamente divergente entre as bandas. Isso foi particularmente notório em certos eventos, nos quais Hustlers HC fazia a abertura para a apresentação do Fun-da-mental. No cenário de suas performances ao vivo, o Fun-da-mental ostentava um pano de fundo com a estrela e a lua crescente (a bandeira do Paquistão). Por causa disso, Hustlers foi questionado por jovens *sikh* por que, da mesma maneira, não se apresentava sob a bandeira do Kalistão, a área da Índia na qual os *sikhs* formam a maioria religiosa e onde os *sikhs* separatistas querem edificar um estado independente. Em um evento



asiático em particular, dado o fato deles se apresentarem imediatamente antes do Fun-da-mental e não haver tempo para mudar a decoração entre as performances, Hustlers acabou tocando sob os símbolos da estrela e Lua crescente, já pendurados como parte da decoração do palco, em tudo preparado para a entrada do Fun-da-mental. Após a apresentação, jovens *sikhs* aproximaram-se do Hustlers para questionar por que haviam feito isso. Para Hustlers tais experiências desagradáveis eram reminiscência do separatismo étnico existente entre anglo-asiáticos que experimentaram na época de faculdade. Aki Nawaz do Fun-da-mental pertence à antiga geração e nunca antes havia vivenciado diretamente a maneira como o intenso conflito religioso do sul da Ásia, do norte da África e de outros locais foram trasladados para o interior dos *campi* britânicos durante as décadas de 1980 e 1990.

Tão significantes quanto as diferentes atitudes da banda em direção à política e religião foram os distintos usos que fizeram do legado do *hip-hop*. Aki Nawaz tinha sido *punk* e descobrira o *rap* recentemente. Estava atraído para o *hip-hop* porque esse estilo permitiria veicular certas ideias políticas, que, por sua vez, deviam muito ao *punk*. Assim, o Fun-da-mental adotou um estilo *agit-prop*²⁹ comum às versões recentes do *punk* e do *rap* politizado.³⁰ Fun-da-mental encontrou espaço dentre as instituições de música branca para mensagens positivamente e desafiadoramente antirracistas. Figuraram proeminentemente na cobertura da imprensa musical em um avivamento da campanha antirracista após a eleição de um neonazista para a sede do governo local de *Isle of Dogs* (Inglaterra) em 1993.³¹ Todavia, enquanto Nawaz descobria tardiamente o *rap* e achava que “sua política era melhor resolvida do que sua música”, a fidelidade duradora do Hustlers HC à cultura *hip-hop* precede a onda cultural pedagógica emergente desde meados até o final da década de 1980.³² Um elemento do duo, Ski, uniu-se a uma equipe de *breakdancing* no início dos anos 1980 – maneira comum dos jovens anglo-asiáticos expressarem, nessa época, sua fidelidade à cultura negra afro-americana do *hip-hop*. Seu parceiro Paul

²⁹ *Agit-prop*: termo originário do *bolchevismo* russo composto da contração das palavras “agitação” e “propaganda”. Inicialmente, pretendia a disseminação de ideias do partido comunista. Nesse sentido, a agitação incitava as pessoas a fazer o que os líderes soviéticos esperavam que fizessem. Posteriormente, a expressão ganhou maior abrangência e passou a ter o sentido de disseminar qualquer ideologia ou conhecimento, como por exemplo, os agrícolas e medicinais [Nota dos tradutores].

³⁰ O pseudônimo de Nawaz para os créditos nas gravações era Propa-Ghandi.

³¹ Ver George (1994); uma matéria sobre Fun-da-mental que aponta uma característica alarmante do vídeo promocional para *Dog Tribe*, no qual Aki é mostrado como vítima de um espancamento racista. A mais proeminente cobertura da luta antirracista, embora à luz da vitória eleitoral neofascista do British National Party (BNP), foi o tema especial do *New Musical Express* (18 out. 1993) devotado à música e ao antirracismo, agendado para coincidir com uma marcha nas proximidades da sede do BNP, em um afastado subúrbio londrino. A cobertura da *New Musical Express* apresentou o *Transglobal Underground*, mas não os demais grupos negros da *Nation*. Conde Dubulah (Nick) fez a seguinte consideração: “somente por existir, nós estamos liquidando os gostos do BNP. Nós somos seu pior pesadelo, uma minissociedade multicultural se aglutinando, atirando todas as coisas para dentro da panela da fusão e fazendo uma bela música”.

³² Ver Toop (1991): os primeiros *rappers* eram animadores, embora as implicações dessa cultura emergente fossem políticas.



estava envolvido, em meados dos anos 1980, com o gerenciamento de um *sound system*.³³ Como muitos outros fãs do *hip-hop*, estavam impelidos à estética musical e aos aspectos culturais dessa forma, tanto quanto para as expressões diretas do ódio político contido em certas versões. Dada a grande fidelidade do Fun-da-mental para com o nacionalismo negro, é irônico que esse grupo tenha encontrado grande reconhecimento entre plateias e instituições brancas, enquanto Hustlers HC obteve reações muito mais positivas da turma do *hip-hop* anglo-caribenho.³⁴ Tais turmas tendem a ter um forte senso de hierarquia a respeito de quem melhor pode realizar e tocar *rap*: afro-americanos tendem a ser mais favorecidos, seguidos pelos anglo-afro-caribenhos. Assim, uma banda *sikh* britânica ganhar o respeito de uma turma de *hip-hop* afro-caribenho foi realmente uma façanha. Fun-da-mental, embora aparentemente respeitado por muitos jovens asiáticos, atraiu, principalmente, uma plateia branca para os seus trabalhos. Aki Nawaz era franco a respeito do fato de que a audiência para a politização do Fun-da-mental se compunha principalmente de jovens brancos: “acho bom que haja mais garotos brancos sendo influenciados por coisas como essa [...] acredito fortemente que mais dissidências e subversões virão do Oeste. Isto está realmente mais oprimido em sua vociferação e rebeldia do que em qualquer outro lugar”. Porém, a aceitação de formas do *hip-hop* com *raps* explicitamente “politizados” em detrimento de outras formas levanta questões cruciais e difíceis sobre a aceitação de formas culturais negras. Embora nos Estados Unidos a grande parcela de artistas de *rap* venda bem entre a audiência branca, na Europa o *rap* recebe ainda pouco prestígio e atenção crítica fora das comunidades diaspóricas, exceto quando a música é sentida como expressão de ódio político “autêntico”. Estariam os radicais brancos encontrando em bandas como o Public Enemy e Fun-da-mental um espelho de suas próprias agendas políticas e, consequentemente, negando o valor de ampla gama de temas e expressões musicais do *hip-hop* como um todo?³⁵ A aceitação exclusiva de versões politizadas do *rap* pode ser uma recusa em engajar-se no diálogo real com a grande diversidade de preocupações e vozes afro-americanas a serem encontradas na cultura *hip-hop*? Essa visão pode ser confirmada pelo fato de que o Fun-da-mental estava ganhando, consideravelmente, maior cobertura na imprensa britânica de *rock* do que qualquer outro artista de *rap*.

³³ *Sound system* é um equipamento massivo de alta fidelidade, gerenciado como um pequeno negócio, em que músicas gravadas podem ser mixadas com vocais ao vivo. É levado aos lugares pelos seus operadores para tocar música dançante em clubes de jovens, *blues parties* e nos demais eventos comunitários, desde casamentos e batizados até *sound clashes* (batalhas sonoras), em que duas ou mais aparelhagens de som competem em frente a uma multidão de modo a produzirem a mais original seleção de gravações e o maior volume sonoro. Os *sound system* foram inventados na Jamaica e desenvolveram distintas formas na Inglaterra. Ver Back (1998); para vívido detalhamento e contextualização etnográfica, ver Back (1996).

³⁴ Ver Reide (1994).

³⁵ Para um tratamento que reconhece tal gama ver as muitas referências ao *hip-hop* em Gilroy (1993).



Há um perigo, então, de que o *hip-hop* e a música das comunidades diaspóricas possam ser valoradas, primariamente, em termos de uma agenda esquerdista-liberal branca. A história do Asian Dub Foundation pode apresentar novo ângulo dessa situação. Desiludidos com a falta de impulsos promocionais na Nation, a banda deixou o selo em 1996. Havia conflitos sobre a mudança de nome. De acordo com Rich McLean, assessor de imprensa da Nation, aparentemente, a companhia sentiu que ao manter a palavra “Asian” [asiática] poderia circunscrever seu âmbito de atuação à *middle England*. Tendo conquistado uma sólida plateia na França, onde a Nation licenciou suas gravações para uma filial de Virginia, em 1997, a banda assinou com o selo *dance “ffrr”*, parte do conglomerado multinacional de entretenimento Polygram (que desde 1998 é propriedade da Seagram). O álbum que haviam lançado pela Nation em 1995, *Facts and Fictions*, foi remixado e relançado. Por volta de 1998, quando lançaram seu segundo álbum, *Rafi’s Revenge*, a banda foi ganhando enorme cobertura na imprensa e na mídia (embora até a presente data seja cedo para saber se essa publicidade se converteu em vendas). A banda tornou-se prisioneira do fenômeno da *new Asian cool*, o rótulo da mídia para sua própria cobertura em 1997 e 1998 de um número de artistas da nova onda anglo-asiática que, além de Asian Dub Foundation, incluíam Talvin Singh (ao mesmo tempo gerenciado por Kath Canoville e intimamente associado com a Nation no seu início), Cornershop e Nitin Sawhney. Inúmeros comentadores asiáticos, incluídos os próprios músicos, preocupavam-se que esse rótulo *new Asian cool* poderia tornar as bandas uma mera mercadoria da moda e assim mais propensas a serem descartadas quando o próximo fenômeno de mídia aparecesse. Comentadores corretamente têm aplaudido a maneira como esses novos artistas anglo-asiáticos transcenderam estereótipos do povo asiático como: “submissos, trabalhadores diligentes, passivos e conformistas” (cf. Huq, 1996, p. 63).³⁶ Entretanto, a sombra do exotismo nunca está realmente afastada quando a principal audiência para artistas asiáticos vem, sobretudo, da classe média branca.³⁷ De fato, o argumento de que tais artistas, como Asian Dub Foundation, representam a face “real” da juventude anglo-asiática contemporânea, contra estereótipo prévios, rapidamente tornou-se um clichê nele mesmo, afirmado rotineiramente em quase toda cobertura jornalística. Como no caso do Fun-da-mental, parece que muito da audiência do Asian Dub Foundation foi construída, principalmente, entre universitários brancos e foi associada à imprensa britânica de *rock indie* alternativo. Asian Dub Foundation dificilmente pode ser culpado por essa situação; tampouco é possível culpar sua audiência. Infelizmente, a situação sugere que artistas “híbridos” podem ser relativamente limitados em seus feitos culturais.

³⁶ Huq (1996, p.63); essa valorosa coleção fornece inúmeras e úteis análises e contextos da música popular anglo-asiática contemporânea, incluídos vários artistas da Nation aqui discutidos.

³⁷ Ver Wazir, 1997, p. 7.



Hustlers HC, que parecia distante dos dois principais aspectos definidores da Nation, sua *agit-prop* de raízes *punk* e o uso de fusões musicais para expressar aspectos da identidade cultural contemporânea, recebeu pouca cobertura e, consequentemente, debandou. Como principal associado da Nation, Simon Underwood fez o seguinte comentário enquanto ainda estava no selo: “o problema é: aonde você irá com eles? Acho que o racismo na indústria da música é tão denso e institucionalizado que é invisível. E está sufocado pelo fato de que a indústria da gravação levanta a maior parte de seu dinheiro fora da exploração de artistas negros, e isso estabelece os padrões do que é *hip* e do que não é *hip*”.³⁸ E Hustlers HC, consequentemente, não foi tido como *hip*, mesmo para a plateia branca, desinteressada das maiorias das formas de *hip-hop* ou para a audiência do *hip-hop*, não impressionada por artistas não americanos.

PODE O SUBALTERNO CANTAR?

A aclamação crítica (e, por enquanto, pelo apoio corporativo da Sony) que a música do Transglobal Underground tem recebido sugere haver, certamente, espaço para o multiculturalismo estético no mercado da música popular contemporânea. E parece que até mensagens explicitamente antirracistas nos trabalhos do Fundamental e do Asian Dub Foundation podem encontrar audiência significativa. Em muitos aspectos, esse quadro apóia a visão ortodoxa das formas híbridas da cultura da música popular em escritos recentes. Comentaristas têm celebrado movimentos musicais subculturais e momentos que permitem a interação entre a juventude branca e negra. Uma série de excelentes estudos aborda de modo otimista a cultura da música popular como um espaço onde a diferença étnica pode ser negociada e até temporariamente superada.³⁹ Junto a isso, muitos aspectos do trabalho da Nation demonstram que companhias gravadoras independentes podem oferecer um fórum relativamente democrático para a produção cultural: na companhia, o debate sobre ideologias políticas e musicais foi saudável e animado e resultou em mudanças consideráveis nas suas práticas, inclusive num movimento em direção a uma perspectiva muito mais reflexiva da ética do *sampleamento*. Aos músicos negros foi dada uma plataforma para o questionamento articulado de suposições sobre a natureza da identidade cultural negra contemporânea, através de determinado esforço dos proprietários e funcionários da Nation para intervirem nas relações sociais exis-

³⁸ Uma equipe de *hip-hop* sul-africano, Prophets of City, levada para a Inglaterra pela Nation numa associação com Beggars Banquet, em 1995, enfrentou problemas similares, a despeito de algumas reações positivas da imprensa. Foram ignorados pelos negros britânicos fãs do *hip-hop*, que preferiam artistas norte-americanos. Por sua vez, o grupo branco *indie* estava alienado pelas associações do Prophets com aspectos da cultura *hip-hop* tais como, grafite e *breakdancing*, que formou somente uma parte relativamente marginal do modo como o *rap* foi recebido na Inglaterra.

³⁹ Por exemplo, Hebdige (1979), Jones (1988), Lipsitz (1994) e Back (1996).



tentes. O diálogo e cooperação foram frequentes, ao lado de desentendimentos e contendas que são característicos de muitos empreendimentos culturais.

Entretanto, muito do que aconteceu sugere haver limites para o potencial político do hibridismo na recente cultura da música popular e que aquela desigualdade social continua a ter suas consequências sentidas na produção cultural. Os usos bem intencionados do *sampleamento* dentre alguns artistas da Nation foram politicamente problemáticos em termos de como as sonoridades não ocidentais foram representadas nos textos. E a autoria dos músicos *sampleados* foi frequentemente ignorada pela ausência de citação e pela falta de pagamento. Discursos sobre o exotismo e representações visuais adicionaram o insulto à lista de danos causados. Formas musicais híbridas lutam para serem ouvidas, porém se afastam de categorias aceitáveis para intermediários culturais, como a imprensa da música independente e grandes companhias que trabalham com a Nation.

Até o presente, então, mesmo entre as instituições alternativas da música popular britânica, músicos negros conseguem encontrar espaço somente sob certas condições. Isso é o resultado da contínua separação e da desigualdade raciais. O problema se torna pior pela recusa em reconhecer essa situação dentre muitos daqueles que trabalham na indústria musical britânica, conduzindo à negligência de algumas difíceis questões político-musicais: a “branquitude” imperante nas gravadoras independentes e na cultura *rave*; a falta de respeito reservada por parte do público branco e negro aos músicos britânicos negros que trabalham na tradição *hip-hop*; a divisão tripartite racializada da imprensa, com a próspera imprensa (branca) do *rock* e *dance* e da agonizante imprensa (negra) do *r&b*; e as dificuldades enfrentadas pelas estações de rádio de música negra – para mencionar apenas alguns pontos críticos. Há limites para o que uma companhia gravadora independente pode conseguir, dentro de condições institucionais predominantes, num modo de consciência crescente e nos desafios de estruturas preponderantes de produção cultural (os objetivos declarados pela companhia). A companhia gravadora independente não é um refúgio da criatividade motivada eticamente, autônoma e apartada do nicho dos grandes negócios. Apenas sob uma perspectiva adequadamente crítica e ousada, visando a fornecer alternativas, quaisquer avanços poderão ser feitos na transformação das condições do fazer musical.



REFERÊNCIAS

- Back, Les. "Coughing Up Fire: Soundsystems in South-East London". In: *New Formations 2*, 1998, p. 141-152.
- Back, Les. *New Ethnicities and Urban Culture: Racisms and Multiculture in Young Lives*. London: UCL Press, 1996.
- Banerji, Sabita; Baumann, Gerd. "Bhangra 1984-8: Fusion and Professionalization in a Genre of South Asian Dance Music". In: Oliver, Paul (org.). *Black Music in Britain*. Milton Keynes: Open University Press, 1990, p. 137-152.
- Gates, Henry Louis. *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*. Nova York: Oxford University Press, 1988.
- George, Iestyn. "Let Sleeping Dogs Lie", *New Musical Express*, 7 mai. 1994.
- Gilroy, Paul. *The Black Atlantic*. Londres: Verso, 1993.
- Harpin, Lee. "Head Cases". *The Face*, set. 1991, p. 10.
- Hebdige, Dick. *Subculture: The Meaning of Style*. Londres: Methuen, 1979.
- Hesmondhalgh, David. "Club Culture Goes Mental". *Popular Music*, v. 17, n. 2, 1998, p. 247-253.
- Hesmondhalgh, David. "Nation and Primitivism: Multiculturalism in Recent British Dance Music". In: Hautamäki, Tarja; Järveluoma, Helmi (orgs.). *Music on Show: Issues of Performance*. Tampere (Finlândia): University of Tampere, Department of Folk Tradition, 1998, p. 137-141.
- Hesmondhalgh, David. "The Cultural Politics of Dance Music", *Soundings*, v. 5, 1997, p. 167-178.
- Hesmondhalgh, David; Melville, Caspar. "Urban Breakbeat Culture: Repercussions of Hip Hop in the UK". In: Mitchell, Tony (org.). *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*. Hanover: Wesleyan University Press, 2002.
- Huq, Rupa. "Asian Kool? Bhangra and Beyond". In: Sharma, Sanjay; Hutnyk, John; Sharma, Ashawani (orgs.). *Dis-Orienting Rhythms: The Politics of the New Asian Dance Music*. Londres: Zed Books, 1996.
- Jakubowski. "Global Pillage". *The Wire*, nov. 1994, p. 18.
- Jones, Simon. *Black Music, White Youth*. Basingstoke: Macmillan, 1988.
- Lee, Hamilton. Depoimento em *Muzik*, jun. 1995, p. 98.
- Lipsitz, George. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism and the Poetics of Place*. Londres: Verso, 1994.
- Marcus, Tony. "Ethno Trance". *Mixmag*, mai. 1994, p. 44.



- Marcus, Tony. "On into'94". *New Musical Express*, 22 jan. 1994, p. 25.
- Marsh, Tim. "Never Mind the Warlocks". *Select*, jun. 1994.
- Paphides, Peter. Resenha de "Earth Tribe", Transglobal Underground. In: *Melody Maker*, 9 abr. 1994, p. 12.
- Porcello, Thomas. "The Ethics of Digital Audio-Sampling". *Popular Music*, v. 10, n. 1, 1991, p. 69-84.
- Push. "Turban Warriors". *Melody Maker*, 9 mai. 1992, p. 7.
- Reide, Paul. "Turban Species". *Hip-Hop Connection*, set. 1994.
- Reynolds, Simon. *Energy Flash: A Journey through Rave Music and Dance Culture*. Londres: Picador, 1998.
- Reynolds, Simon. *Generation Ecstasy*. Nova York: Routledge, 1999.
- Schumacher, Thomas G. "This is a Sampling Sport: Digital Sampling, Rap Music, and the Law in Cultural Production". *Media, Culture and Society*, v. 17, n. 2, 1995, p. 253-273.
- Sutherland, Steve. "Nile's House Party". *New Musical Express*, 12 mar. 1994, p. 32-33.
- Toop, David. *The Rap Attack 2*. Londres: Serpent's Tail, 1991.
- Wazir, Burhan. "Asian Pop Is Cool – with Everyone Except Asians". *The Observer Review Section*, 31 jan. 1997, p. 7.

Registros fonográficos (álbum, single, LP, CD)

- Asian Dub Foundation. *Facts and Fictions*. Álbum. Nation Records, NR54T/CD, 1995.
- Asian Dub Foundation. *Rafi's Revenge*. Álbum. FFRR Records, 556 006-1, 1998.
- Atlas, Natacha. *Diaspora*. Álbum. Nation, NAT47LP/CD, 1995.
- Fun-da-mental. *Righteous Preacher*. Single. Nation, NR12T, 1992.
- Fun-da-mental. *Wrath of a Black Man*. Single. Nation, NR17T/C, 1993.
- Fun-da-mental. *With Intent to Pervert the Cause of Injustice*. Álbum. Nation, NAT56, 1995.
- Transglobal Underground. *Temple Head*. Álbum. Nation, NR008T, 1991. Relançado em forma remixada pela BMG/Deconstruction Records, 1991. Lançado novamente sob o título *Temple Head '93/I, Voyager*. Nation, NR020T/CDNR020T/CD, 1993.
- Transglobal Underground. *Dream of 100 Nations*. Álbum. Nation, NR021, 1993.
- Transglobal Underground. *International Times*. Álbum. Nation, NATLP/CD/C38, 1994. 271



Transglobal Underground. *Rejoice, Rejoice*. Álbum. Nation, 1073CD, 1998.
Various Artistis. *Fuse I & II*. Álbum CD duplo. Nation, NATCD35, 1993.

DAVID HESMONDHALGH é professor de Mídia, Música e Cultura da Escola de Comunicação e Mídia da Universidade de Leeds, Reino Unido. Foi diretor do Instituto de Comunicação (2010-2013) e atualmente é Diretor do Centro de Pesquisa de Indústrias da Mídia da mesma universidade; é membro dos grupos de pesquisa “Produção Cultural e Políticas de Mídia” e “Cultura Visual e Digital”. Entre seus livros destacam-se *The Cultural Industries* (Sage, 2002), *Creative Labour* (Routledge, 2011), *Why Music Matters* (Wiley-Blackwell, 2013). Suas publicações estão disponíveis em <http://media.leeds.ac.uk/people/david-hesmondhalgh>. É avaliador externo do Departamento de Mídia e Comunicação da Escola de Economia e Ciência Política de Londres e membro do Painel 36 (Estudos de Mídia, Cultura e Comunicação; Sistemas de Informação e Bibliotecas) do Grupo de Excelência em Pesquisa (Research Excellence Framework) conduzido pelo Conselho de Ensino Superior da Inglaterra e País de Gales (Higher Education Funding Council of England and Wales).



Jam sessions em Manhattan: socialização dos músicos de jazz e regulação da *performance*

Ricardo Pinheiro*

Resumo

Estudo etnográfico das práticas musicais e sociais de *jam sessions* como contexto de regulação da *performance* do jazz e socialização dos músicos, nomeadamente no que diz respeito à integração dos músicos na cena do jazz e para o estabelecimento do seu estatuto. As *jam sessions* em Manhattan, Nova York, entre os anos de 2003 e 2005, são analisadas em seus aspectos musicais e orientações estéticas, a interação entre os músicos no reconhecimento mútuo de capacidade musical e relações hierárquicas, o desenvolvimento de novas abordagens à improvisação, o estabelecimento de redes profissionais, a relação com a audiência e outros componentes importantes na configuração do evento e na relação com o meio envolvente.

Palavras-chave

Jazz – estudos de performance – prática social e musical – etnografia urbana – E.U.A. – improvisação.

Abstract

Ethnographic study of musical and social practices of jam sessions as regulatory context of jazz performance and socialization of musicians, in particular as regards the integration of the musicians in the jazz scene and to establish its statute. It analyses the jam sessions in Manhattan, New York, USA, between the years of 2003 and 2005, in their musical aspects and aesthetic tendencies, the interplay between the musicians in mutual recognition of musical capacity and hierarchical relationships, the development of new approaches to improvisation, the establishment of professional network, the relationship with the audience, and other important components on the configuration of the event and its relationship with the surroundings.

Keywords

Jazz – performance studies – musical and social practice – urban ethnography – U.S.A. – improvisation.

*Universidade Lusíada de Lisboa, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: rfutrepinheiro@gmail.com.



As *jam sessions*¹ constituem uma ocasião performativa central para o relacionamento dos músicos de jazz (Gabbard, 1995; Peterson, 2002; Catalano, 2000; Gitler, 1987; Gioia, 1999; Stearns, 1970; Grandt, 2004; Lopes, 2002). Contudo, apenas alguns aspectos da interação social entre intervenientes na *jam session* foram abordados de forma sistemática por DeVeaux (1989 e 1997) e pelos os sociólogos William Bruce Cameron (1954) e Lawrence D. Nelson (1995). No presente artigo exploro o modo como a participação em *jam sessions* contribui para a socialização dos músicos de jazz, nomeadamente no que diz respeito à sua integração na *jazz scene*² e para o estabelecimento do seu estatuto. No contexto das *jam sessions*, os músicos podem vir a conhecer outros elementos da *jazz scene*, desenvolvendo uma rede de relações que se revelará crucial para a sua carreira. Analiso igualmente as *jam sessions* enquanto contexto privilegiado para a regulação da *performance* do jazz. Neste contexto os músicos emitem críticas que asseguram a continuidade e reconfiguração de valores estéticos e comportamentais vigentes no âmbito da *jazz scene*. Parto de pesquisa realizada entre 2003 e 2005 em Manhattan com músicos profissionais de jazz. Alicerçado numa perspectiva etnomusicológica, resultante da adopção da etnografia musical enquanto principal estratégia metodológica (Béhague, 1984; Seeger, 1997; Jackson, 2002). Perspectivando a *performance* musical enquanto processo e tendo em conta o lugar, a hora, as pessoas presentes e as suas expectativas, dou especial atenção à interação entre músicos e entre estes e o público, numa tentativa de compreender as regras e os códigos inerentes à *jam session* (Jihad Racy, 1991 e 2000; Qureshi, 1987).

O estudo da *performance* proporciona uma análise multidimensional do processo musical, informando o investigador relativamente aos factores musicais e sociais que influenciam o decorrer do evento (Béhague, 1984, p. 3). Autores como Seeger (1987), McLeod e Herndon (1980), Roseman (1996) e Schuyler (1984), estudaram diversas culturas musicais sobre o ponto de vista da *performance*, assumindo os factores contextuais e sociais como fundamentais no desenrolar do evento e na própria configuração dos meios estudados. Na investigação realizada, a *jam session* é estudada dando especial relevo não só aos aspectos “musicais”, como também à

¹ O conceito de “session” é utilizado pelos músicos de jazz para referir diversas ocasiões performativas. Associam o termo à gravação (*recording session*), ao estudo em grupo do instrumento (*practice session*) e à ocasião performativa em análise. Esta se designa por “session”, “jam session” ou “open jam session”, constituindo uma ocasião performativa idealmente aberta a qualquer músico que manifeste o desejo de participar. Nesse contexto, os músicos partem de um repertório padrão, improvisando e desenvolvendo um diálogo musical enquadrado no âmbito da tradição do jazz.

² Defino *jazz scene* como uma “arena” construída socialmente, no seio da qual se desenvolvem as mais variadas relações entre os intervenientes. Esse conceito sugere a existência de um conjunto de interações entre actores e instituições não só em âmbito local, como nacional e internacional. Travis Jackson (1998) define *jazz scene* como “uma arena construída socialmente no âmbito da qual a *performance* do jazz ocorre e se torna possível [...]”. É uma rede social fluida em que uma série de actores e instituições negociam relações entre si e com outros fora dessa mesma rede. Simultaneamente, todos os envolvidos negociam relações com a história da música” (1998, p. 43). A esse respeito ver também Pinheiro (2008 e 2011).



interacção social, relação com a audiência e outros componentes importantes na configuração do evento e na relação com o meio envolvente.

Utilizei a *performance* enquanto prisma privilegiado na análise da interacção entre os intervenientes, conjugando as minhas experiências como músico de jazz com minha perspectiva de etnomusicólogo.³

RELAÇÕES ENTRE MÚSICOS E SUA INTEGRAÇÃO NA JAZZ SCENE

As *jam sessions* são palco de relações entre músicos e outros agentes da *jazz scene*, que configuram e são configuradas por complexas redes sociais. No decurso de *jam sessions* os músicos conhecem frequentemente novos colegas. Segundo Paul Berliner, o convívio entre músicos em *jam sessions* constitui um elemento crucial no sistema educacional e profissional gerado pela *jazz scene* (Berliner, 1994, p. 41-44). Pelo facto de esta ocasião performativa constituir o local de encontro de diferentes intervenientes na *jazz scene*, participantes provenientes de diferentes “círculos”, por exemplo, de universidades ou grupos de amigos, conhecem-se. O saxofonista Bill Pierce refere à importância que a *jam session* teve durante sua vida de estudante, principalmente no que diz respeito ao conhecimento de músicos pertencentes a círculos sociais diferentes do seu. Pierce admite igualmente ter conhecido em *jam sessions* inúmeros músicos famosos, e com os quais ainda tem contacto.

Outros colegas frequentaram o conservatório, pelo que não os conhecia assim tão bem, mas ficámos a dar-nos através da participação em *jam sessions*. Em algumas *jam sessions* conheci muitos dos músicos com quem ainda me relaciono, e que são hoje pessoas destacadas no meio.⁴ (Pierce, 5 ago. 2004)

As relações profissionais resultantes do contacto entre os músicos em *jam sessions* desenvolvem-se a partir de um entendimento entre estes, nomeadamente em relação às suas ideias musicais e estéticas. O contrabaixista Scott Colley acredita que as *jam sessions* desempenham um papel importante no desenvolvimento e reforço de ligações entre os músicos, nomeadamente entre aqueles que apresentam ideias semelhantes.

³ Entre 2004 e 2005, observei *jam sessions* em cinco clubes e bares de jazz em Manhattan, alguns dos quais são locais historicamente significativos para a prática do jazz e da *jam session*. O Small’s, Smoke, Cleopatra’s Needle, Lenox Lounge e St. Nick’s Pub, para além de serem dos poucos locais de *performance* que no período das observações anunciavam oficialmente *jam sessions* em Manhattan, foram seleccionados por se localizarem em diferentes zonas da cidade. O primeiro situa-se em Greenwich Village, os dois seguintes em Upper West Side, e os últimos em Harlem.

⁴ “Other guys went to the conservatory, so I didn’t really know them that well, but we got to know one another through the jam sessions. A lot of guys I still know, guys who are big or well known, I kind of met them in some of that jam sessions.”



Conheci muitos músicos frequentando [*jam sessions*]... o mais importante para mim foi a possibilidade de me relacionar com músicos com os mesmos interesses. Podia facilmente encontrar pessoas que estavam mesmo a ouvir e que tinham as ideias mais interessantes, ou aquelas que se assemelhavam mais às minhas.⁵ (Colley, 4 out. 2003).

No quadro dessas relações, criam-se por vezes pequenos grupos de músicos que desenvolvem em conjunto determinadas ideias musicais e orientações estéticas. Segundo Aaron Goldberg, esses grupos promovem a expansão destas ideias e orientações estéticas, assemelhando-se a uma escola de pintores ou escritores. Goldberg refere que no caso da música, essas “escolas” assumem maior importância que no caso das outras artes, dado o carácter interactivo que é inerente à *performance* musical.

Este tipo de relações musicais duradouras são muito especiais por razões pessoais, e, mais importante ainda, por razões musicais, porque temos uma comunidade com quem partilhar a nossa arte. É como uma escola de pintores ou uma escola de escritores. Todos eles falam sobre o seu trabalho e interagem. Na música é ainda mais importante, porque estás a fazer música em conjunto... ao contrário dos pintores ou escritores... o que se cria é um produto da interacção dos músicos. Não seria o mesmo sem a contribuição de cada pessoa. Desta forma, o que se cria é mais do que as personalidades individuais de cada um. Essas relações são ainda mais importantes, creio eu, na música do que nas outras formas de arte.⁶ (Goldberg, 16 nov. 2003)

No âmbito da minha experiência pessoal enquanto músico de jazz, conheci inúmeros colegas em *jam sessions*. Uma empatia musical surgiu da *performance* conjunta, tendo-se estendido ao desenvolvimento de abordagens específicas à improvisação, tais como a busca de novos timbres e da utilização de novos recursos melódicos e harmónicos. Panken (2006) aponta um exemplo do desenvolvimento de uma sonoridade comum, e que, segundo o autor, contribui para a definição de uma geração de jazz – Kurt Rosenwinkel, Mark Turner, Ben Street, Jeff Ballard, Myron Walden, Claudia Acuña, Greg Tardy, Aaron Goldberg, Jason Lidner, Omer Avital, Chris Cheek,

⁵ “I met a lot of musicians doing [*jam sessions*], you know... and the thing that was of the greatest value to me was that I could meet other musicians who had similar interests. I could just look around and listen to people and see who was really listening and who had an interesting, you know, had the most interesting ideas, or ideas that were similar to my own.”



Bill McHenry, Sam Yahel e Peter Bernstein, entre outros – que durante anos se desenvolveu no contexto interactivo do clube Small's. Segundo Panken (2006, p. 38), esses músicos, desde meados dos anos 90 “incubam os seus conceitos” no contexto performativo do clube.

A *jam session* pode também representar um ponto de encontro entre músicos que se conhecem, mas que não têm oportunidade para actuar em conjunto com regularidade. Muitas vezes, as *jam sessions* viabilizam a reaproximação de músicos, permitindo-lhes encontrar-se fora do âmbito dos compromissos profissionais assumidos. Segundo o trompetista Nicholas Payton: “Em muitas *jam sessions* actuei com muitas pessoas que têm as suas bandas... eu tenho a minha banda, mas se encontramos alguém numa *jam session*, temos a oportunidade de partilhar ideias e de tocar em conjunto” (Payton, 17 nov. 2003).⁷ A participação em *jam sessions* e o subsequente desenvolvimento de relações musicais e sociais entre os músicos conduz a que estes se sintam parte integrante do meio. Dado o contacto directo do evento com outros pólos da *jazz scene* em Nova Iorque, as *jam sessions* são para muitos músicos a porta de entrada para o meio do jazz. O saxofonista Bill Pierce, refere que a frequência destes eventos concede aos músicos este importante sentimento de pertença à “família” do jazz. A partir da pertença a pequenos núcleos, os músicos integram parte de uma complexa rede de relações que actua em âmbitos nacional e internacional.

Trata-se de apenas saber que somos parte de qualquer coisa. Fazemos parte da irmandade do jazz, se lhe quisermos chamar assim... Ou do grupo dos músicos que actuam ou que improvisam, que tocam jazz. Podemos entrar numa *jam session* e tocar com outros músicos, fazendo parte do evento... pertencendo... é o que isso é, mais do que qualquer outra coisa.⁸ (Pierce, 5 ago. 2004)

Enquanto parte integrante do meio, os músicos juntam-se e discutem vários aspectos relacionados com a sua actividade musical e social. Por exemplo, a sala que

⁶ “Those kind of long standing musical relationships are very special for personal, and even more for musical reasons, because you have a community with whom you share your art, you know. It's like a school of painters or a school of writers. They all talk about their work and interact. In music it's even more strong, because you're actually making music together. Unlike painters and writers you actually... what you create is a product of the interaction of the musicians. It wouldn't be the same without any... without a contribution of each person. So what you make is bigger than your individual personalities. So those relationships are even more important, I think in music than in other kinds of art.”

⁷ “In a lot of jam sessions I know I've played with a lot of people who, you know, they have their own bands, I have my own band, but you know, if we meet someone at a jam session we sort of get a chance to share ideas and play with them, you know.”

⁸ “It's just knowing that you are part of something. You are part of the brotherhood if you wanna call it that, or you know, membership of the performing musicians, or improvising musicians, jazz musicians. You can get in a jam session, you can play with guys and, you know, and you can be a part of it, and be, you know, you belong... that's kind of what it is more than anything.”



se encontra nos fundos do clube Cleopatra's Needle serve de palco a muitas discussões em torno das últimas novidades, discos e outras questões da ordem do dia na *jazz scene*. No decurso da minha investigação, tive oportunidade não só de aí conhecer novos músicos, como também de discutir inúmeros aspectos relacionados com a música e o meio.

No seguimento deste contacto com músicos e o meio através das *jam sessions*, surgem inúmeras oportunidades de trabalho. O evento é muitas vezes um “mercado” de contratações, no âmbito do qual se estabelecem convites entre os músicos com vista à realização de trabalhos profissionais. Segundo Patience Higgins:

Eu gosto de conhecer novos músicos. Trata-se de uma comunidade pequena, o mundo do jazz. Quanto mais músicos conhecermos, melhor é. É melhor para a nossa carreira, para o trabalho. Melhor para o trabalho. Os músicos contactam e trabalham em rede nas *jam sessions*: “Ei, preciso de um baterista para o próximo fim de semana. Estás disponível?” E “preciso de um baixista”... As pessoas encontram-se em *jam sessions* para procurar trabalho e conhecer novos músicos. Todo o tipo de coisas podem acontecer. É uma questão de contactar e trabalhar em rede.⁹ (Higgins, 20 jul. 2005)

O líder da “banda da casa” na *jam session* do Cleopatra's Needle, Julius Tolentino, afirma que as *jam sessions* são das principais ocasiões performativas procuradas por músicos recém-chegados à cidade. Estes dão-se a conhecer ao meio e, caso o seu desempenho musical sobressaia relativamente ao dos restantes músicos, esperam vir a ser motivo de conversa: “Posso pensar em muitos casos de músicos que chegam a Nova Iorque e a palavra começa a correr: ‘Sabes, este músico é um pianista muito bom!’, e a palavra vai passando: ‘Sim, soa mesmo muito bem!’”¹⁰ (Tolentino, 5 jul. 2005). Tolentino refere ainda que não basta participar musicalmente em *jam sessions*. O contacto social entre músicos é determinante para o surgimento de oportunidades de trabalho; “Bem, não se trata apenas frequentar uma *jam session*. Não podemos apenas aparecer numa *jam session* e esperar trabalho em Nova Iorque. Temos de conhecer e falar com as pessoas”¹¹ (Tolentino, 5 jul. 2005).

⁹ “I like meeting new musicians. It’s a small community, the jazz world. The more musicians you know, the better it is. Better for your career, for work. Better for work. Musicians network at jam sessions: “Hey man, I need a drummer next weekend. Are you available?”, you know. And “I need a bass player”, you know. People meet each other at jam sessions to get work and find out new guys. All kind of things can happen, you know. It’s a networking thing.”

¹⁰ “I can think of a lot of guys just coming to New York, coming to a jam session and the word gets around: ‘Oh, you know this cat is a really good piano player, you know?’, and the word gets around: ‘Oh, yeah, he sound really good!’”

¹¹ “Well, it’s not necessarily just coming to a jam session. You can’t just come to jam sessions and expect to be working in New York. You have to, you know, have a kind of to meet and talk to people.”



As *jam sessions* em Nova Iorque podem servir ainda enquanto centros de recrutamento de jovens talentos por parte de músicos conceituados. Nicholas Payton refere o facto de ter sido contratado várias vezes por músicos famosos no seguimento de *performances* em *jam sessions* ou em outras situações informais.

Tocar em *jam sessions* ou mesmo ser convidado para sentar-me junto deles, deu-me a oportunidade de tocar com músicos com quem nunca tinha tocado e também para eles de conhecer artistas jovens. Tem sido uma espécie de *showcase*... porque toquei com músicos como o Milt Jackson, ou o Hank Jones, ou o Elvin Jones. Mais tarde, eu fui chamado para trabalhar com eles e para gravar com eles. Acho que isso foi muito importante.¹² (Payton, 17 nov. 2003)

ESTATUTO DOS MÚSICOS

A *jazz scene* em Nova Iorque é um meio profissionalmente competitivo. A *jam session* constitui um contexto privilegiado para a apreciação das capacidades de um músico de jazz. O seu estatuto depende do sucesso profissional e comercial, do reconhecimento da sua capacidade musical por parte de colegas e críticos, ou do estatuto dos músicos com quem actua¹³ (Berliner, 1994, p. 45). No contexto das *jam sessions*, é notório o esforço de autopromoção empreendido pelos músicos. Estes divulgam os seus compromissos profissionais tais como concertos, gravações discográficas, entrevistas, e actividade docente.

No âmbito das conversas entre músicos que têm lugar no decurso de *jam sessions*, ou após a sua realização, discute-se não só a prestação musical dos participantes, como também a sua conduta social. No enquadramento destas conversas, põem-se em prática e negociam-se as normas estéticas e comportamentais aceites no meio. As *jam sessions*, enquanto actividade ritual (Pinheiro, 2008), pressupõem determinadas formas de conduta musical e social por parte dos seus participantes. Quando por vezes os comportamentos destes violam as normas estabelecidas, o equilíbrio normal da ocasião performativa é quebrado. No sentido de prevenir o comprometimento deste equilíbrio, os músicos utilizam diversas formas para a demonstração dessas críticas no contexto da *performance*.

¹² Playing in jam sessions and even being invited to “sit in”, I think has afforded me opportunities not only to play with musicians who I’ve never played before, but for them to get a chance to hear particularly younger artists, you know... it’s sort of been a “showcase”, you know, because I’ve set in with people like Milt Jackson, or you know Hank Jones, or Elvin Jones. I’ve got called later to work with them and to record with them, and I think is very important.”

¹³ Por exemplo, enquanto o baterista da banda da casa na *jam session* do Lenox Lounge, Dave Gibson, apresentava-me o baixista da mesma banda, Andy McCloud, referiu prontamente o facto deste ter trabalhado com Elvin Jones. Esta ligação entre McCloud e Jones (baterista do quarteto de John Coltrane durante inúmeros anos) serviu para reafirmar o estatuto do primeiro, e consequentemente o de Dave Gibson e do resto do “Sugar Hill Quartet”.



Todos os comportamentos que demonstram falta de reconhecimento hierárquico entre os músicos participantes em *jam sessions* são alvo de crítica, podendo traduzir-se, por vezes, na participação de músicos pouco competentes. Segundo o ponto de vista dos interlocutores entrevistados, um participante deve actuar apenas se julgar poder cumprir o seu papel musical, tendo em conta o nível das capacidades musicais dos restantes músicos. Torna-se importante que este pondere relativamente ao efeito da sua participação na colectividade, de modo a que esta participação não comprometa a sonoridade do grupo. O pianista Aaron Goldberg sublinha a importância do nivelamento das capacidades dos músicos que compõem os grupos performativos em *jam sessions*. Segundo Goldberg, se estes tiverem o mesmo nível musical, a experiência performativa será satisfatória para todos.

Penso que nesse tipo de *jam sessions* a regra era a de que “se não sabes tocar bem, não toques!”. Mas acho que esta regra já não existe. Acho que, se existe, a definição de “bem” mudou. Desta forma, tudo o que tens de saber é tocar umas quantas notas no instrumento, e parece que já tocas bem [...]. Se não consegues tocar pelo menos tão bem como os outros músicos que estão no palco a actuar, não deverias lá estar. Desta forma, não deveria haver ninguém muito pior que os restantes músicos. Isso pode ser uma dificuldade. Se todos estiverem no mesmo nível – não interessa que nível é esse – todos se irão divertir.¹⁴ (Goldberg, 16 nov. 2003)

Segundo Paul Berliner, os músicos de jazz aprendem gradualmente a avaliar as condições de participação em *jam sessions* adequadas ao seu nível de desenvolvimento musical. Berliner cita o contrabaixista Rufus Reid, que afirma: “por uma questão de respeito, você jamais pensava em tocar a não ser que você tinha certeza que poderia dar conta do recado. Você sequer tirava seu instrumento da caixa a menos que você sabia o repertório”¹⁵ (Berliner, 1994, p. 43). Alguns músicos comparam as *jam sessions* contemporâneas com aquelas do período do *bebop*, afirmando que naquela época só os mais competentes se aventuravam a participar. O carácter aberto das *jam sessions* observadas neste estudo, permite que alguns músicos revelem, segundo Goldberg, desrespeito pelos restantes participantes. De acordo com

¹⁴ “I mean, I think that used to be that even in these kind of jam sessions the rule was “if you can’t play well, you don’t play”. But I don’t think that rule exists anymore. I think if it exists the definition of “well” has changed. So all you have to do is be able to play some notes on your instrument and you seem to play enough well [...]. If you can’t play at least as well as everybody else that’s up there playing, you shouldn’t be there. So there should never be there someone that’s much worse than anyone. That can be the drag. If everyone’s at the same level -it doesn’t really matter what the level is- everyone’s gonna have fun.”

¹⁵ “as a matter of respect, you didn’t even think about playing unless you knew that you could cut the mustard. You didn’t even take your horn out of its case unless you knew the repertoire”



o pianista, músicos menos competentes devem observar a *performance* de outros, sem interferir musicalmente na *performance*.

Talvez só seria permitido tocar, se o músico fosse mesmo bom. Assim, os músicos que não fossem bons, iriam apenas à *jam session* para ouvir, e não para actuar. [...] No meu entendimento, havia um maior sentido de “etiqueta”. Havia um significado para “etiqueta”. Respeitavas tanto os grandes músicos que, se não fosses bom, nunca tentarias tocar com eles. Acho que isso... falta isso hoje em dia. Se formos a uma *jam session*, todos querem tocar, mesmo quando não são bons músicos.¹⁶ (Goldberg, 16 nov. 2003)

Músicos experientes como a pianista JoAnne Brackeen, criticam fervorosamente a complacência dos músicos relativamente a comportamentos desta natureza nas *jam sessions* contemporâneas:

Talvez sejas bom músico, mas se o baterista e o saxofonista que estavam a tocar quando entraste, com quem pensaste que querias tocar, saírem do palco por terem de dar lugar a outros músicos, e se esses músicos não conseguem tocar bem, acabas por actuar com quem não querias... Tenta-se agora organizar a *jam session*, e é o que acontece frequentemente. Isto acontece com maior frequência do que a situação ideal, que era aquela que tinha lugar nas *jam sessions* de há trinta ou quarenta anos.¹⁷ (Brackeen, 5 ago. 2004)

Músicos inexperientes, ao decidirem partilhar o palco com outros mais competentes, poderão acabar por comprometer a *performance* dos restantes participantes, principalmente se forem membros da secção rítmica. Por outras palavras e dada a importância do papel da secção rítmica no contexto da improvisação colectiva no jazz, as discrepâncias nas capacidades musicais dos participantes podem comprometer a experiência musical colectiva se os menos competentes fizerem parte dessa secção. Pelo contrário, se estes tocam um instrumento como o saxofone ou trompete,

¹⁶ “Maybe you were only really allowed to play if you were really good. So that the musicians who weren’t good they would just come to the jam session to listen, they wouldn’t come to play. [...] My sense is that there was more sense of etiquette. There was a etiquette meaning. You respected the great musicians so much that if you were not good, you never tried to play with them. I think that... that’s missing today. If you go to a jam session everyone wants to play, even if they are not good.”

¹⁷ “Maybe you can play good but maybe the drummer and the horn player that were playing when you first came in, you thought you wanted to play with, maybe it’s their turn to finish and they invite another horn player and another drummer up that can’t play too well, and then you’re up there playing with somebody that you don’t want to play with... So they try to organize it now, and that’s often what happens. That happens more often than the ideal situation, which was how thirty or forty years ago.”



o seu desempenho terá um impacto menos acentuado na *performance* colectiva, dado não terem a responsabilidade de suportar rítmica e harmonicamente os restantes músicos de forma contínua.

Outro aspecto do comportamento dos músicos regularmente criticado é a pretensão de demonstrar “mais do que sabem”, tentando esconder lacunas das suas capacidades musicais. Os músicos que entrevistei referem com desagrado a ocorrência deste tipo de comportamentos, explicando que alguns músicos tentam por vezes transmitir nos seus solos a ideia de uma “falsa sofisticação harmónica”, quando não são capazes de definir melodicamente a estrutura básica dos acordes que compõem a harmonia do repertório. A utilização de uma “falsa estética vanguardista” põe em evidência a falta de seriedade perante a música. Patience Higgins afirma que, para que um músico consiga tocar “out” (ou seja, fora da harmonia e com sofisticação), terá primeiro de adquirir uma vasta experiência a tocar “in”. Por outras palavras, a utilização de recursos melódicos e harmónicos mais abstractos deve ser fruto do desenvolvimento musical dos interpretes, e não da sua falta de conhecimento. Higgins explica a sua postura sobre esta questão, utilizando a metáfora do bebé que aprende a “gatinhar antes de caminhar”.

Vejo isso em muitos músicos jovens e conheço professores de várias escolas e universidades que me confirmam o mesmo. Por exemplo, pedem aos alunos para tocar uma composição, e, após o começo, estão a tocar *free* [...]. Tudo se resume ao básico: não se pode correr antes de andar, e não se pode andar antes de gatinhar. Na música também é assim... para mim, temos de passar por todas estas etapas e temos de fazer o nosso trabalho de casa.¹⁸ (Higgins, 20 jul. 2005)

A tentativa de alguns músicos para demonstrar “mais do que sabem” pode-se traduzir também em termos da escolha do repertório. Por vezes, estes escolhem composições complexas, que requerem para a sua *performance* capacidades musicais que ainda não possuem. O resultado, inevitavelmente de fraca qualidade musical, é criticado por muitos músicos. Aaron Goldberg afirma: “If you can’t play that song, don’t! Sit down and listen!”.

O recurso a partituras no decurso da *performance* em *jam sessions* é criticado pelos músicos em Manhattan. Muitos, principalmente os mais experientes, inter-

¹⁸ “I do find it a lot in young players and I’ve had teachers in various schools and colleges telling me this. Like they have students playing a tune and they’ll start of and all of a sudden they’re just playing free, or what they want to play without taking... making it be known that: “Hey, I know this song, let me show you that I can play on these changes and the style of this song, and then if I want to extend on that then I can do that”. It all comes back to basics. You can’t run before you walk, you can’t walk before you crawl. And it is the same in music: you have... you know, to me you have to go through these things and you have to do your homework..”



pretam esta conduta como falta de respeito, na medida em que o conhecimento do repertório é condição mínima para a participação em *jam sessions*. Bill Pierce refere que o acto de levar música escrita em forma de compilações de repertório para uma *jam session* (como por exemplo é o caso do “Real Book”), para além de constituir um insulto para alguns músicos, revela uma falta de conhecimento das regras vigentes na *jazz scene*.

Não tragas para aqui um livro! Se não sabes a música, então senta-te [...]. Ouve, e se conseguires aprender de ouvido, talvez para a próxima vez já a sabes bem... mas não tragas um Fake Book! Isso é um insulto para alguns músicos, especialmente os mais velhos. Vão pensar que estás louco!¹⁹ (Pierce, 5 ago. 2004)

A forte competição entre músicos no meio do jazz em Nova Iorque leva a que alguns tentem impressionar os colegas e audiências, deixando para segundo plano o carácter interactivo da *jam session*. O pianista Jason Moran critica o facto de alguns músicos por vezes participarem em *jam sessions* sem espírito de aprendizagem e de partilha. Segundo Moran, estes actuam de forma individual e egoísta, esperando impressionar músicos famosos que possam se encontrar na audiência, o que limita a experiência colectiva dos participantes na ocasião performativa.

O que limita a *jam session* nos dias de hoje é o facto de os músicos não terem o intuito de aprender com os outros músicos. Vêm para impressionar os outros, porque pensam que, talvez, o Roy Haynes vai aparecer no clube e os vai ouvir, e vão ser descobertos. Portanto, não vão às *jam sessions* tanto para trabalhar em novas ideias, mas para, grande parte das vezes, repetir o que já sabem e exhibir-se.²⁰ (Moran, 23 out. 2003)

A tentativa de impressionar a audiência poderá condicionar o número e a duração dos solos. No decurso do trabalho de terreno, verifiquei que por vezes a *performance* de uma composição poderá estender-se para além dos trinta minutos, o que segundo alguns músicos, torna a experiência da *jam session* desinteressante. Melvin Vines

¹⁹ “Don’t bring a book in here man! If you don’t know it, then sit down”, you know [...] Listen and if you can learn it from sitting down, maybe the next time you’ll know it, but don’t bring a Fake Book man! That’s like insulting to some musicians, especially old guys. They’ll think you’re crazy!”

²⁰ “What limits the session nowadays is that musicians don’t come to learn from other musicians, they come to impress other musicians, because they think that maybe, you know, Roy Haynes will come sit in the club and hear them play, and then they will be discovered. So they’re not going to the session as much to work on new ideas but just to, most of the time kind of rehash what they already know and show off.”



sugere que os músicos têm o dever de tentar cativar o público, em vez de o tentar impressionar.

Apenas alguns músicos conseguem fazer solos longos. É a realidade. Eu faço os meus curtos. Tento apenas dizer musicalmente o que quero, e termino. Muitas pessoas fazem solos longos, e muitos não o deveriam fazer. Alguns podem fazer solos longos, e não são especialmente reveladores, interessantes de se ouvir. Então, acho que os músicos devem ter em mente o seguinte: não tentem sobressair em relação aos outros colegas no palco, tentem apenas uni-los musicalmente.²¹ (Vines, 3 ago. 2005)

Na tentativa de impressionar a audiência, e para além de estender demasiadamente os seus solos, por vezes os músicos remetem para segundo plano os aspectos colectivos e interactivos da *performance* do jazz. Segundo Scott Colley, este facto empobrece a experiência da *jam session*. Colley afirma que é crucial sentir que o que está a tocar influência e é ao mesmo tempo influenciado pelo discurso dos restantes músicos.

Sei imediatamente quando os músicos com quem estou a tocar estão-me a ouvir, e esses são os únicos músicos com quem, provavelmente, estou mais esclarecido em relação a isso agora, do que quando me mudei para Nova Iorque, e era apenas... Eu pensava que era algo que tinha mesmo de fazer: ficar lá atrás e tocar a pulsação para músicos que não me estavam a ouvir, mas agora eu... para mim, a música é uma linguagem, o que faz com que eu procure fundamentalmente em qualquer música a comunicação, conversação. Desta forma, não interessa se a música é escrita ou improvisada. Esse processo de ouvir e de tentar chegar aos restantes músicos é fundamental. Quando isso se perde, não estou interessado no projecto. É como querer ter um diálogo... mesmo que esteja a tocar algo muito simples, ou se se trata de um projecto orientado para o *groove*, ou algum tipo de coisa onde... Não me importo de tocar algo simples enquanto acompanha-

²¹ “Only certain people can play long solos. It’s just the reality. I keep mine relatively short, you know. I just try to make my point and get off. A lot of people would take longer choruses, you know, and some shouldn’t. Certain people can take long solos and it’s not that meaning, that interesting that you want to hear him. So, you know, I think really musicians should keep that in mind: don’t try to blow people away, try just to bring them into you, you know.”



mento, ou qualquer outra coisa, mas quero ter a certeza de que existe uma conversa.²² (Colley, 4 out. 2003)

A gestão da instrumentação dos grupos performativos é da directa responsabilidade do líder da “banda da casa” que tem a seu cargo as tarefas relativas à organização do evento. Por vezes, este é igualmente criticado por recorrer a critérios pouco “democráticos” na escolha dos músicos que integram os grupos performativos. No decurso do trabalho de campo, verifiquei muitas vezes o favorecimento de determinados músicos no que diz respeito à violação da ordem da lista de participantes e ao número de composições nas quais estes actuam. Muitos participantes demonstraram o seu descontentamento pelo diferente tratamento que os músicos não conhecidos da “banda da casa” poderão ter. O pianista Jason Moran refere que a participação em *jam sessions* em Nova Iorque é muitas vezes conduzida por critérios de escolha de músicos duvidosos: “Em Nova Iorque já não é tanto assim. Temos de conhecer este e aquele para podermos actuar, ou então, se vamos por nossa iniciativa própria, eles serão muito rudes”²³ (Moran, 23 out. 2003).

O baterista Bill Stewart denuncia a existência de poder envolvido na organização da *jam session*, alertando, com base na sua experiência pessoal, para a imprevisibilidade na ordem da participação dos músicos.

Por vezes subia ao palco e tocava, e noutras ocasiões ficava à espera toda a noite e não tocava porque, apesar de todas as pessoas assinarem uma lista para poderem vir a ser chamadas, havia política envolvida relativamente ao ser ou não chamado para tocar.²⁴ (Stewart, 4 out. 2003)

O líder da “banda da casa” na *jam session* do Lenox Lounge, Patience Higgins, admite que os músicos que conhece não terão de assinar a lista de participação, ao contrário dos participantes desconhecidos.

²² “I know immediately when some of the men I’m playing is listening to me, and that’s the only musicians... I’m probably more clear on it that I was at the when I moved to New York and I was just... I thought that was really something that I was suppose to do, stand back there and play time for people who weren’t listening to me, but now I kind of... to me music is a language, so the fundamental thing that I look for in all music is communication, conversation. So it doesn’t matter if the music is written or improvised. That process of hearing each other and reacting to each other is fundamental, so anytime that’s lost I’m not interested in the project. It’s kind of like I wanna have a dialog whether... even if I’m playing something that’s very simple or if it’s a groove oriented project of some kind of thing where is... I don’t mind playing something simple as a back drop or something else, but I wanna know that there’s a conversation.”

²³ “In New York is not so much like that. You gotta know such and such to get there to play, or you just can just walk up there, and they’ll be really rude.”

²⁴ “Sometimes I would get to play and sometimes I would stay there all night and not get to play, because they would call you up, and everybody would sign a little sheet, but there were also always a little politics involved, as far as you got invited up at what time or whatever.”



PH: Temos algumas pessoas que frequentam a *jam session* com regularidade. Eles vão aparecendo. Alguns não vêm todas as semanas, mas outros participam regularmente nas *jam sessions*.

RP: Também têm de assinar a lista de participação também, ou se forem conhecidos...?

PH: Se eu os conhecer, não têm de se preocupar em assinar, não.²⁵ (Higgins, 20 jul. 2005)

John Fransworth, líder da “banda da casa” na *jam session* do Smoke, afirma utilizar diferentes critérios para a participação dos músicos. A sua utilização dependerá do facto destes serem conhecidos ou não, ou até mesmo do nível das suas capacidades musicais.

Quero dizer, algumas vezes se chamo dois ou três sopros, e se vejo uma terceira pessoa a preparar o instrumento, e especificamente se sei quem é essa pessoa, posso não... Poderei dizer: “Tudo bem!”, ou se ele subir ao palco, não lhe pedirei para sair. Contudo, se é alguém que não sabe tocar, direi: “Ei, não te convidei para subir ao palco!”, e impeço-o dizendo: “Não! Eu chamo-te e tocas quando te chamar!”. Temos de ser capazes de impedir algumas destas situações.²⁶ (Farnsworth, 6 jun. 2005)

REGULAÇÃO

No decurso da *performance* em *jam sessions* em Nova Iorque, os músicos utilizam várias formas para expressar críticas. Alguns referem que nas *jam sessions* contemporâneas, a demonstração das críticas tende a ser pouco marcada. Segundo o guitarrista Ben Monder, as críticas não são demonstradas com a frequência que seria de desejar. Monder defende que poucos músicos são frontais neste sentido, e que seria proveitoso para todos os envolvidos no processo da *jam session* haver uma maior abertura na elaboração e recepção de críticas. Segundo o guitarrista e dada a sensibilidade de grande parte dos participantes, poucos são aqueles que criticam de forma clara e frontal.

²⁵ “PH: We have some regulars. They come around. They don’t come around every week or something, you know, but we have regular guys who come down to jam sessions.

RP: They have to sign the sheet too, or if you know them...?

PH: If I know them they don’t have to worry about to sign, no.”

²⁶ “I mean, sometimes like if I call up two or three horn players and if I see a third person getting his horn out, and specifically if I know who it is, I might not...I’ll say: ‘Go ahead, man!’ or else if he jumps up I won’t yank him down. But if it’s someone that I don’t know and if is someone that sucks I’ll say: ‘Hey man, I didn’t invite you up here!’, and I’ll just stop him. I’ll say: ‘Man, no. I’ll call you up, then you’ll play when I call you up’. You have to be able to stop some of this.”



B.M: É raro as pessoas juntarem-se e partilharem críticas construtivas. Penso que as pessoas são demasiado sensíveis, a não ser que se conheçam mesmo bem, e ninguém pede isso ou se voluntaria para isso. Quase desejo que as coisas fossem diferentes, e que as pessoas fossem mais abertas e honestas nesse aspecto.

R.P: Então, se às vezes não gostas de alguma coisa, talvez preferes não dizer nada, porque isso poderia magoar...

B.M: Não! Nunca se diz nada... Conheço algumas pessoas que abrem a boca, mas isso é muito raro.²⁷ (Monder, 10 set. 2004)

Outros músicos acreditam que poderiam por vezes ser tomadas atitudes mais duras na demonstração das críticas no contexto das *jam sessions*. Aaron Goldberg refere a existência de uma excessiva complacência por parte dos músicos no que diz respeito à permissão de atitudes criticáveis, sugerindo a aplicação de sanções que desencorajem comportamentos inaceitáveis no contexto de *jam sessions*.

Penso que deveria ser sabido que se não és assim tão bom... se isso tivesse acontecido há trinta anos atrás, ele teria sido agredido. Os outros músicos ter-se-iam voltado, pegado nele, e tê-lo-iam atirado para fora do palco. Nos dias de hoje as pessoas são demasiado bondosas. Não pegam neles e atiram-nos para fora do palco.²⁸ (Goldberg, 16 nov. 2003)

JoAnne Brackeen partilha da mesma perspectiva, referindo que nos anos 60 e 70 do século XX os requisitos de participação em *jam sessions* eram mais exigentes, sendo necessário um reconhecimento prévio das capacidades musicais dos participantes.

A música nessa altura [há trinta ou quarenta anos], naquela fase era baseada na qualidade dos músicos [...]. Portanto, antigamente [...], não poderias tocar a não ser que fosses mesmo bom, e então conhe-

²⁷ "B.M: It's rare that you get together and actually like give each other constructive criticism. I think people are a little too sensitive for that, unless you know them really well, and almost nobody asks for that and nobody volunteers it. I mean I almost wish it were different and people were a little bit more forthcoming and honest.

R.P: So maybe sometimes if you don't like something, maybe you just prefer not to say anything because you're gonna hurt...

B.M: Oh no, you never say anything... I mean I know a couple of people that open their mouth, but that's rare."

²⁸ "I think it would have been known that if you weren't great... if that had happened thirty years ago, he would have been beaten. You know, other musicians would turned around and picked him up and thrown him off the stage. People are nice these days. They don't pick them up and throw 'em off the stage."



cerias novas pessoas e eles conhecer-te-iam, e partilhariam ideias... acho que isso é o mais importante.²⁹ (Brackeen, 5 ago. 2004)

A pianista afirma que a falta de competência dos músicos, naquela altura, poderia levar à sua expulsão.

J.B: Bem, as regras que existiam eram muito simples. Tinhas de saber tocar. Agora não sei que regras existem, não existem essas regras.

R.P: Então para tocar, quer dizer...

J.B: Tinhas de conhecer o teu instrumento; tinhas de conhecer todas as composições que estavam em voga, tinhas de conseguir tocar em todas as tonalidades, e em qualquer tempo.

R.P: Queres dizer, como por exemplo seguir a harmonia, definir os acordes...

J.B: Com certeza. Tinhas de saber isso tudo antes de entrar numa *jam session*.

R.P: O que poderia acontecer se isso não... se participasses e não soubesses o repertório, ou não soubesses tocar nesta tonalidade?

J.B: Eles pedir-te-iam para sair do palco imediatamente. Havia um respeito total pelo conhecimento da música por parte dos músicos... naquela altura.³⁰ (Brackeen, 5 ago. 2004)

Alguns músicos consideram este tipo de reprimendas exagerado. Patience Higgins condena actos de violência para expressar críticas no contexto das *jam sessions*, argumentando a existência de outros modos para consciencializar os músicos de que ainda não se encontram desenvolvidos musicalmente para actuar de forma proficiente nesta ocasião performativa.

Quero dizer, antigamente as pessoas vinham para humilhar aqueles que subiam ao palco e não sabiam tocar. Mas eu sou de uma era di-

²⁹ "Music then [30 or 40 years ago], at that point was based on how well people played [...]. So in the old days [...] you couldn't sit in unless you really could play and then you got to meet new people and they got to meet you, and share ideas, and I think that was the most important thing."

³⁰ "J.B: Well, the rules that used to be were very simple. You just had to be able to play. Now, I don't know what the rules are now, they don't have those rules.

R.P: So to play, you mean...

J.B: You had to know your instrument; you had to know all the tunes that were going on, you had to be able to play at any, in any key, at any tempo.

R.P: You mean, like follow the changes, define the chords...

J.B: Of course. You had to know all of these before you went in to the session.

R.P: What could happen if that wouldn't... if you'd go and play and you didn't know this tune or you didn't know to play in this key?

J.B: They would ask you to get off the bandstand, immediately.

There was total respect for the musician knowledge of music at that, in that era."



ferente. Não acho que se tenha de ser violento em relação a isso [risos]. Podemos fazer entender a alguém que precisa de ir para casa e fazer mais trabalho de casa antes de voltar a sair.³¹ (Higgins, 20 jul. 2005)

O saxofonista admite por vezes abordar alguns músicos, aconselhando-os a trabalhar vários aspectos, tais como conhecimento teórico, técnica instrumental e linguagem. Deste modo, Higgins evita humilhar músicos publicamente. O saxofonista refere também que, para minimizar os efeitos negativos da falta de capacidades musicais dos participantes, tenta por vezes encurtar a duração da *performance*.

Uma vez que a situação já se está a desenrolar, é muito difícil fazer alguma coisa. Não posso parar no meio da *performance* e dizer a alguém para parar de tocar. Então, talvez torne a *performance* mais curta, ou encontre outra maneira de sair do processo, e tenha uma pequena conversa com ele em privado e lhe diga para voltar numa outra altura, e “a propósito: necessitas de ouvir o Elvin Jones, ou o Roy Haynes, ou o Max Roach!”, e lhe dê algumas recomendações. Certas pessoas só precisam de alguma orientação. É do tipo: “Já ouviste o Philly Joe Jones a tocar com o Miles neste disco... o ‘Steaming’? Deverias ver isso! Quando fizeres *trades* de quatro compassos, tens de saber onde estás na estrutura. Não se trata de algo aleatório!”. Ou talvez: “Já ouviste o que o Roy Haynes fez com...”. Podemos aconselhar sem sermos cruéis. Quero dizer, por vezes algumas pessoas vêm tocar e não estão mesmo preparadas para estar no palco. Isso acontece.³² (Higgins, 20 jul. 2005)

As críticas podem ser também aplicadas de forma menos evidente, através de olhares, sorrisos, ou mesmo de indiferença ou desprezo para com aqueles cujo comportamento é criticável.

³¹ “So, I mean, back in the older days people would come to blow... guys getting up on the bandstand and not being able to play. But I’m from a different era, I don’t think you have to get violent about it (laughs). You know, you can have a person know that they need to go home and do some more homework, before they come back out.”

³² “Once you’re into the thing it’s very hard to do something. You just can’t stop in the middle of the song and tell the guy to stop playing. So, you’d might cut the song short or find a way to get out of the song and you can just have a small conference with him on the side and ask him to come back at another time and ‘by the way, you should be listening to Elvin Jones, or Roy Haynes, or Max Roach!’ and give him some recommendations, you know. Some people just need some guidance. It’s like: ‘Oh, have you heard Philly Joe playing with Miles on this... on ‘Steaming’ album? You should check that out, man! So when you take fours, you have to know where you are in the tune. It’s just not wild random stuff’. So maybe: ‘Hey man, did hear what Roy Haynes did with...’, you know. You can give advise without being cruel. I mean, sometimes people do come up and they’re just not ready to be up there. That happens.”



CONTEXTO PARA A VIDA PROFISSIONAL

À guisa de conclusão, argumento que as *jam sessions* constituem um contexto significativo para o estabelecimento de relações entre músicos de jazz em Nova Iorque. No âmbito desta ocasião performativa, estes conhecem outros elementos da *jazz scene* e estabelecem o seu estatuto. O conhecimento de outros músicos poderá originar futuras relações musicais e o desenvolvimento de novas abordagens à improvisação no jazz. As *jam sessions* constituem igualmente um contexto fundamental para a integração de músicos na vida profissional através do seu recrutamento no decurso da ocasião performativa para o mercado profissional.

No contexto das relações sociais e musicais entre músicos em *jam sessions*, proferem-se críticas que asseguram a regulação da ocasião performativa, servindo para demonstrar os valores musicais e comportamentais vigentes na *jazz scene*. Alguns músicos defendem que o processamento das críticas deve ser efectuado de forma severa. Outros sustentam que as críticas devem ser proferidas cordialmente e em privado. Contudo, muitas vezes estas são proferidas através de olhares, indiferença ou verbalmente, a posteriori.



REFERÊNCIAS

- Béhague, Gerard. ed. *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*. Westport, CT: Greenwood Press, 1984.
- Berliner, Paul. *Thinking in Jazz: The Infinite art of Improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Cameron, William Bruce. “Sociological Notes on the Jam Session”. *Social Forces*, n. 33, p. 177-182, 1954.
- Catalano, Nick. *Clifford Brown: The Life and Art of the Legendary Jazz Trumpeter*. Nova York: Oxford University Press, 2000.
- Deveaux, Scott. “The Emergence of the Jazz Concert, 1935-1945”. *American Music*, n. 7, p. 6- 29, 1989.
- Deveaux, Scott. *The Birth of Bebop: A Social and Musical History*. Berkeley: University of California Press, 1997.
- Gabbard, Krin (org.). *Representing Jazz*. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Gioia, Ted. *The History of Jazz*. Nova York: Oxford University Press, 1999.
- Gitler, Ira. *Swing to Bop: An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*. Nova York: Oxford University Press, 1987.
- Grandt, Jurgen E. “Kinds of Blue: Toni Morrison, Hans Janowitz, and the Jazz Aesthetic”. *African American Review*, v. 38, n. 2, p. 303, 2004.
- Jackson, Travis A. “Jazz as Musical Practice”. In: Cooke, Mervyn; Horn, David (orgs.). *The Cambridge Companion to Jazz*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Jackson, Travis A. “Performance and Musical Meaning: Analysing “Jazz” on the New York Scene”. Tese (Doutorado). Columbia University, 1998.
- Jihad Racy, Ali. “Creativity and Ambience: na Ecstatic Feedback Model from Arab Music”. *The World of Music*, v. 33, n. 3, p. 7-28, 1991.
- Jihad Racy, Ali. “The Many Faces of Improvisation: The Arab Taqasim As a Musical Symbol”. *Ethnomusicology*, v. 44, n. 2, p. 302-320, 2000.
- Lopes, Paul. *The Rise of a Jazz Art World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- McLeod, Norma; Herndon, Marcia (orgs.). *The Ethnography of Musical Performance*. Norwood, PA: Norwood Editions, 1980.
- Nelson, Lawrence D. “The Social Construction of the Jam Session”. In: *Jazz Research Papers (IAJE)*, p. 95-100, 1995.



- Panken, Ted. "Smalls Universe". *Downbeat*, p. 38-45, jun. 2006.
- Peterson, Joseph M. "Jam Session: An Exploration Into The Characteristics Of An Uptown Jam Session". Tese (Mestrado). Rutgers University, 2000.
- Pinheiro, Ricardo. "Aprender fora de horas: a jam session em Manhattan enquanto contexto para a aprendizagem do jazz". *Acta Musicologica*, v. LXXXIII, n. 1, p. 113-134. International Musicological Society, 2011.
- Pinheiro, Ricardo. "Jammin' After Hours: A Jam Session em Manhattan, Nova Iorque". Tese (Doutorado). Universidade Nova de Lisboa, 2008.
- Qureschi, Regula Burkhardt. "Musical Sound and Contextual Input: A Performance Model for Musical Analysis". *Ethnomusicology*, v. 31, n. 1, p. 56-86, Winter 1987.
- Roseman, Marina. *The Performance of Healing*. Londres: Routledge, 1996.
- Schuyler, Philip. "Berber Professional Musicians in Performance". In: Béhague, Gérard (org.). *Performance Practice: Ethnomusicological Perspectives*, p. 91-148. Greenwood Press, 1984.
- Seeger, Anthony. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Cambridge: Cambridge University Press, 1987.
- Seeger, Anthony. "Ethnography of Music". In: Myers, Helen (org.) *Ethnomusicology: An Introduction*. Londres: Macmillan, 1997.
- Stearns, Marshall W. *The Story of Jazz*. Londres: Oxford University Press, 1970.

Entrevistas

- Colley, Scott Entrevista realizada com o autor, 4 out. 2003.
- Stewart, Bill. Entrevista realizada com o autor, 4 out. 2003.
- Moran, Jason. Entrevista realizada com o autor, 23 out. 2003.
- Goldberg, Aaron. Entrevista realizada com o autor, 16 nov. 2003.
- Payton, Nicholas. Entrevista realizada com o autor, 17 nov. 2003.
- Brakeen, JoAnne. Entrevista realizada com o autor, 5 ago. 2004.
- Pierce, Bill. Entrevista realizada com o autor, 5 ago. 2004.
- Monder, Ben. Entrevista realizada com o autor, 10 set. 2004.
- Farnsworth, John. Entrevista realizada com o autor, 6 jun. 2005.
- Tolentino, Julius. Entrevista realizada com o autor, 5 jul. 2005.



Higgins, Patience. Entrevista realizada com o autor, 20 jul. 2005.

Vines, Melvin. Entrevista realizada com o autor, 3 ago. 2005.

RICARDO NUNO FUTRE PINHEIRO é guitarrista de jazz, compositor e musicólogo. Doutorou-se em Ciências Musicais pela Universidade Nova de Lisboa. Licenciou-se em Música pela *Berklee College of Music* e em Ciências da Psicologia pela Universidade de Lisboa. Estudou com Mick Goodrick, George Garzone, Ed Tomassi, Ken Pullig e Wayne Krantz. Integrou a Thad Jones/Mel Lewis Big Band e foi colocado na Dean's List da *Berklee College of Music*, como resultado do seu sucesso académico e musical. Foi bolseiro da Fundação Luso-americana para o Desenvolvimento, Fundação Ciência e Tecnologia, Centro Nacional de Cultura e *Berklee College of Music*. Ganhou o prémio de investigação em *Jazz Studies*, "Morroe Berger - Benny Carter Jazz Research Fund" atribuído pela *Rutgers University* e o *Institute of Jazz Studies*, nos EUA. Coordena a Licenciatura em Jazz e Música Moderna na Universidade Lusíada de Lisboa e lecciona também na Escola Superior de Música de Lisboa. Coordena o Mestrado em Ensino da Música na Academia Nacional Superior de Orquestra (Metropolitana) e Universidade Lusíada de Lisboa. Tem apresentado inúmeras comunicações e artigos em Portugal e no estrangeiro sobre jazz, aliando perspectivas musicológicas e históricas. Publicou em revistas como a *Acta Musicologica* da International Musicological Society editada por Philip Bohlman. Enquanto músico, actuou nos mais importantes locais de *performance* em Portugal, tais como o Rivoli (com o Remix Ensemble e Peter Erskine), ou o Teatro São Luiz. Em 2010 lança um disco com Christopher Cheek, Mário Laginha, Alexandre Frazão, Demian Cabaud e João Paulo Esteves da Silva, editado pela editora espanhola Fresh Sound Records.



Vinicius Enter, o ultra-autor ou o *Dedo indicador* da ultra-autoria

Lucas de Freitas*

Resumo

Montado como uma mão, com cada dedo apontando para um aspecto relevante na compreensão de um disco fascinante, desconhecido e contraditório, este artigo pretende cutucar a obra ímpar do músico Vinicius Enter: *Dedo indicador*. Do dedo mínimo, com uma espécie de biografia, passando pelo anular e a ligação com o Manguebit, pelo “maior de todos” e a cena independente de música, ao dedo polegar, a ultra-autoria e a tentativa de uma conclusão aberta sobre o álbum *Dedo indicador* e o modo peculiar de experimentar a autoria na produção musical contemporânea, o artigo é uma leitura pessoal ancorada em entrevistas (realizadas por mim e por outros jornalistas), observações do contexto histórico-cultural e escutas do disco em questão. Tendo como foco as relações entre música, tecnologia, autoria e contemporaneidade, este texto viaja pelas conexões pouco usuais entre esses assuntos na prática musical de Vinicius Enter e seu *Dedo indicador*.

Palavras-chave

Música popular brasileira – século XX – autoria – tecnologia musical – indústria fonográfica – produção musical independente.

Abstract

Organized like a hand with each finger pointing out the relevant aspects for the understanding of a fascinating, ignored and contradictory album, this article pretends to touch the unique work of the musician Vinicius Enter: *Dedo indicador* (Forefinger). From little finger, with a kind of biography, passing by ring finger and the connection with the Manguebit, and by the middle finger and the musical independent scene, getting to the thumb, discussing the ultra-authorship concept and essaying to arrive at an open conclusion about the album *Dedo indicador* and the peculiar way in what his author experiments the authorship. This article is a personal reading based on interviews (with the author himself and others journalists), reflections about the historical-cultural context and auditions of the album under discussion. The text focus on the relationships between music, technology, authorship and contemporaneity, and it walks through unusual connections between these subjects in Vinicius Enter's musical practice and his Forefinger album (*Dedo indicador*).

Keywords

Brazilian popular music – 20th century – authorship – music technology – music industry – independent music production.

* Faculdade José Lacerda Filho, Ipojuca, Pernambuco, Brasil. Endereço eletrônico: lucasdifreitas@gmail.com.



O cenário contemporâneo de música, sobretudo com a ampla utilização dos processos digitais e da internet como parte fundamental da produção e distribuição de música gravada, se densificou de tal maneira que é hoje problemático fazermos análises globais. Consciente da fragilidade de realizar leituras de períodos ou grande conjunto de gestos artísticos, pretendo neste artigo refletir sobre um disco lançado na primeira década deste século. Não farei exatamente um *closed-reading*, tentativa de passear minunciosamente pelos labirintos estéticos da obra, tampouco será uma leitura voltada apenas para os aspectos extra-artísticos, creditando ao entorno social, antropológico ou tecnológico a justificativa para a existência de um álbum tão intrigante, desconhecido e contraditório. À guisa de apresentar para o público interessado em música gravada e ao mesmo tempo de inaugurar o objeto de estudo no campo acadêmico, sem a frieza analítica de um cientificismo constantemente escorado em teorias e pálido pela necessidade de se encaixar numa área específica de saber (musicologia, antropologia ou comunicação social, por exemplo), pretendo contribuir com meu olhar e opinião, e, sempre que julgar importante, estabelecer diálogos com outros pesquisadores que direta ou indiretamente abordam assuntos próximos.

MÍNIMO

Antes de mais nada, pare e escute o disco inteiro.¹ Caso insista em continuar lendo sem escutá-lo, o desprazer do texto será inevitável.

VINICIUS, ENTER.

Nos fundos de um HD, disco baixado não sei quando nem em que site, aquela sonoridade é um susto. Pronto. Abre-se um universo à frente nebuloso e convidativo. Sem nome nos arquivos de .mp3, apenas genéricos “faixa 1” à “10”, me encontro com um disco sem autor. Mas não há obra sem autor. Então quem é? Um tal de Vinicius Enter. Ponto.

Dias depois.

Escassas informações que dizem: um pernambucano, disco de 2008, *Dedo indicador*, os nomes das músicas e um e-mail. O endereço virtual, tão protegido na maioria dos casos, estava ali simples com a despreensão de quem nunca tivesse gravado um dos discos mais impressionantes do século XXI. Minha opinião, claro.

E-mail com: quando haverá shows? Outros discos? Onde encontro informações? E algumas formalidades, parabéns e essas coisas.

Resposta: não haverá mais shows, é uma longa história, larguei a carreira musical, se quiser a gente pode se encontrar para conversar.

¹ O disco na íntegra encontra-se em <https://soundcloud.com/vinicius-enter/sets/c>, caso já esteja fora do ar, mande-me um e-mail: lucasdifreitas@gmail.com.



Esse o início de um contato que se arrasta como virtual, mas mais intenso que muita tatilidade por aí. Que Zumthor não me escute.

Meses à frente, algumas descobertas.

Vinicius de Vasconcelos Viera Pires, de 1963, que ao ler *On the Road* de Jack Kerouac (geração Beat dos anos 1950/60, chegada ao Brasil com as traduções dos anos 1980) larga tudo e vai viajar pela Amazônia – um Villa-Lobos de fim de século? –, que termina jornalismo na Gama Filho (Rio de Janeiro) e que volta pra Recife em 1991.² Entre seus amigos de adolescência, do movimento *punk* de Candeias da década de 1980, estão Fred 04 e Renato L., com os quais teve projetos musicais como o Câmbio Negro H.C., em 1984. Morou no apartamento da rua da Aurora no centro do Recife, o Sunrise, QG dos organizadores do Manguebit,³ dividindo o espaço com os mangueboys de primeira hora como H.D. Mabuse, Chico Science e Fred 04. DJ Dolores (Hélder Aragão), o pessoal da Nação Zumbi e muitos outros artistas e agitadores culturais eram frequentadores assíduos desse local.

“Caranguejo com cérebros” foi o nome sugerido por Vinicius Enter para o conceito da cena Mangue em sua breve participação (Enter, 2012), que serviu tanto para nomear o *press-release* transformado em primeiro “Manifesto Mangue” pela imprensa, quanto para título da primeira coletânea Mangue no qual participaram ele, Mundo Livre S/A (MLSA), Chico Science & Nação Zumbi (CSNZ) e Loustal, mas que teve o lançamento interrompido quando a Sony Music fechou contrato com CSNZ.

Quando a repercussão do Manguebit se alastra pela cadeia nacional, Vinicius Enter sai de cena. Um jejum musical até 2003, quando consegue aprovar pela Lei de Incentivo à Cultura o projeto intitulado “Caranguejo com Cérebros” e dá início à produção do *Dedo indicador* (2008). Duas pneumonias, problemas com depressão, dificuldades com músicos. Um computador pifado, informações com os arranjos perdidas. Esse processo se arrastou por quase cinco anos. Um corpo fragilizado pelo excesso de cigarro às vezes não acompanha uma mente criativa.

Anuncia o jornalista José Teles: “O elo perdido na história recente da música pernambucana foi enfim encontrado. Chama-se Vinicius Enter, [...] Com o passar do tempo sua figura foi ficando embaçada, sumiu por alguns anos e agora volta a se tornar nítida graças à era digital” (Teles, 2008). Completa Teles com a voz de Vinicius: “Mas o que sei é que agora quero viver só de música, sair pelo Brasil fazendo shows” (Teles, 2008). Isso perto de lançar o disco, que só sairia em formato digital.

² Algumas informações se encontram na biografia/release sobre Vinicius Enter escrita por Renato L., em <http://www.myspace.com/viniciusenter>; outras foram contadas pelo próprio Vinicius em nossas conversas pessoais ou pelo chat do Facebook.

³ Usarei aqui os termos Manguebit e Cena Mangue como sinônimos da cena cultural que eclodiu em Recife nos anos de 1990, e que é mais conhecida como Manguebeat. Evito este termo por ele ser fruto das estratégias das grandes gravadoras de empacotar a movimentação recifense em um estilo que mistura ritmos regionais com música contemporânea. Para quem estiver interessado numa discussão mais atenta sobre esse assunto ver Freitas (2013).



Nunca houve shows depois de terminado o *Dedo indicador* (DI). Vinicius Enter sai de cena, de novo.

DEDO INDICADOR

Projeto multimídia. Baseado num conto de mesmo nome escrito em 1991, DI é trilha sonora de um filme em potencial. Muitos são os casos em que projetos artísticos surgem em um contexto e se deslocam para outro. Álbuns frutos de trilhas sonoras de peças de teatro, como *o Grande Circo Místico* (1982), de Chico Buarque e Edu Lobo, ou de filmes, como *The Wall* (1979), do Pink Floyd, são exemplos dessa dinâmica: quando um disco tem tanta ou mais importância do que o projeto inicial do qual ele fazia parte – se descola do contexto original e se autonomiza.

No DI, o processo de criação é bem peculiar nesse ponto multimídia, pois inspirada num conto assinado pelo mesmo autor, a música surge do universo mais literário e pretende fazer brotar de si o roteiro, de início apenas um conceito, mas que talvez venha a ser realizado um dia. O filme viria/virá depois da trilha sonora pronta. Os olhos de Teresa, de Bandeira.

São dez faixas intensas.

José Teles (2008) enfatiza: “são apenas dez faixas e nenhuma concessão”.

Todos os arranjos, composições, boa parte das mixagens, trechos de vozes e alguns instrumentos foram feitos ou gravados por Vinicius. O DI não é um disco de intérprete, tampouco de compositor apenas.

Outro ponto incomum no processo de feitura desse disco é a atuação de quem o nomeia enquanto autor. A onipresença de Vinicius Enter em todas as etapas da construção do DI, seja solitariamente com seu histórico violão⁴ ou seu computador, *softwares* e *plug-ins* de produção musical (na fase de pré-produção), seja no corpo a corpo com os músicos e técnicos (espécie de produtor musical), tentando explicar as partituras que soam estranhas⁵ ou retocando incessantemente as frequências ou arranjos, no processo de mixagem e masterização, é um fato distinto no processo mais usual em gravações.

Claro que nos anos 2000 a redução e simplificação acentuada dos equipamentos de produção fonográfica, com o aprimoramento das plataformas digitais, já haviam quebrado o paradigma setorizado do *modus operandi* da gravação de um álbum. O que vejo de diferente é que ao se aproximar de uma pragmática modelar no meio fonográfico – passando pelas fases de pré-produção, captação sonora e pós-produção – Vinicius Enter assume diversos papéis e esfumaça um tanto os limites do que seria o trabalho do técnico de som, do compositor, do arranjador etc. Há uma

⁴ Com o qual Chico Science compôs “Risoflora”, história que Vinicius vez por outra gosta de contar.

⁵ Vinicius Enter me contou que Ebel Perelli, um dos bateristas que participaram das gravações, ao se deparar com a partitura disse que o artista era doido ou gênio, pois aquilo não fazia o menor sentido.



superposição entre a tradicional prática dos grandes estúdios, possível desde a eletrificação do sistema de gravação sonora, com a contemporânea “um-faz-tudo”.

Música estranha.

O complexo sonoro: repetições insistentes, harmonias tensas, letras quase incompreensíveis às primeiras escutas atentas.⁶ Partes das letras não são cantadas.⁷ Arranjos esfarelados. Colagem de sons picotados. A música é construída com fragmentos e intervenções de diversos instrumentos, que vão deixando silêncios que se encaixam com os sons de outros, mas não como num quebra-cabeças no qual a ausência de informação é espaço vazio a ser preenchido e no fim uma imagem completa. Os silêncios fracionam os instrumentos, esmigalhando solistas ou vocalistas, deslocando a vontade da nossa audição de organizar o estranho. Um Frankstein sem suturas.

Inédito em textos acadêmicos, desconhecido pelo grande público, o DI sai do braço do Mangue e me aponta para um modo distinto de praticar a autoria.⁸ A força contraditória da fricção entre a coletividade evidenciada nos anos 1990 com o uso do sistema digital e a concentração do trabalho por um único ator fazem do disco em questão, somada a sua dimensão estética, objeto valioso para este artigo.

ANULAR

Do Mangue para além

O “Quinto Beatle”, aquele que “perde o trem da história e fica pra trás, mergulhado no anonimato, longe das tietes e da possibilidade de milhões” (Sá e Renato L., 2001) se constrói numa imagem sempre ligada ao sombrio e estraçalhada pelas mazelas pessoais. Sua passagem pela cena Mangue foi rápida, mas intensa. Participar da primeira coletânea mangue “não oficial”, de mesmo nome de sua música, com Chico Science tocando bateira de ciranda (caixa e bumbo), Gabriel Furtado no

⁶ São tão incompreensíveis às vezes que me lembra Hermeto Pascoal no disco *Festa dos deuses* (1991), na faixa “Chapéu de baeta”. Ao falar diversas palavras como “canlicanto” ou “amafre”, que, apesar de não serem tão estranhas para o ouvido do falante do português brasileiro, não são compreensíveis semanticamente por nós, o músico afirma que essas não são palavras para serem entendidas, mas para serem sentidas, como o som percussivo da vida: palavras que se despem de dizer e são a nudez de sentir.

⁷ Quando pedi para Vinicius as letras das músicas, porque boa parte eu não conseguia compreender só ouvindo o disco, ele me enviou por e-mail um arquivo de Word com as mesmas letras que estavam no seu perfil do Myspace (Enter, 2008c). Fiquei curioso com o fato de, por exemplo, na letra escrita da faixa “Código genético” haver trechos que não estavam na gravação. Perguntei se ele mudara essas partes da letra no processo de gravação e se esquecera de corrigir quando foi postar no Myspace, como fez com os arranjos vocais – cujo projeto inicial era mais melódico, mais cantado, e que por causa das pneumonias teve que ser reformulado para registros mais próximos da fala. Vinicius me respondeu por e-mail: “Caro Lucas, o CD *Dedo indicador* é conceitual, como você sabe. As letras que mandei para você estão corretas, mas nem sempre são cantadas, pois faz parte do conceito essa liberdade, a de que as letras, muitas vezes, vão além do disco. Quanto a faltar a letra de algumas faixas, só faltam de ‘Pra chamar dinheiro (Come on, Money)’, que é em inglês e português, e de ‘Cuidado com as malas’. E não são 10 letras, pois têm 3 faixas somente instrumentais. As que faltam, enviarei para você. Abç. Vinicius.”

⁸ Em minha dissertação (Freitas, 2013) defendo que o uso dos equipamentos de gravação como interventores estéticos, produzindo efeitos randômicos e aleatórios, e as estratégias coletivas de abertura de espaços de circulação das produções artísticas, deram um tom especialmente descentrado na experiência autoral do Manguebit.



contrabaixo, Ryan Berg saxofone e o próprio Vinicius Enter na guitarra e voz, *Caranguejo com cérebros* (1991), é talvez o momento que mais aproxima o *Dedo indicador* (2008) do Manguebit. A música atravessou 17 anos da fita demo até o disco de estreia de Vinicius, e de 1991 a 2008 sofreu significativas modificações em seus arranjos. Segundo o próprio compositor, “‘Caranguejo com cérebros’ [música, versão de 1991] foi a primeira Manguebit gravada” (Enter, 2012).

A despeito da trajetória inicial da cena Mangue, momento pré-grandes-gravadoras, na qual observo um ofuscamento da autoria una, devido sobretudo à coletividade necessária para o surgimento e manutenção da produção cultural e às experiências estéticas dos mangueboys com mídias modificáveis, Vinicius Enter se afasta radicalmente quando pensamos na concepção do papel do autor e da importância dessa função estética em relação aos modos como a cena Mangue experimentou a autoria.

Enquanto a maioria das bandas, por mais que lideradas em alguns casos por nomes próprios, investiam no projeto grupal como Mundo Livre S.A., Loustal, Bom Tom Rádio, Lamento Negro, Chico Science & Nação Zumbi,⁹ Vinicius Enter era o único artista que trabalhava em cima de uma carreira solo, na qual uma banda o acompanharia e ele seria o compositor, intérprete, arranjador e músico.¹⁰ Talvez por isso mesmo tenha sido impossível na década de 1990 vingar seu trabalho musical, que, sem a coletivização de um grupo, o fortalecimento pela cooperação, e com a falta de capital inicial para investimento financeiro necessário para arcar com os custos de músicos e demais encargos da produção de discos, shows etc., ficou encubado até os anos 2000.

Somada às questões administrativas e estratégicas mal resolvidas, a falta de compreensão da maior parte dos músicos próximos em relação às ideias sonoras de Vinicius Enter, o ruído estrondoso entre este e os participantes da banda que o acompanharia, causou uma surdez que embargou a produção de um disco. A função desempenhada pelo produtor musical de fazer a ponte entre compositores, músicos e técnicos de som se viu prejudicada enquanto o artista não tinha as ferramentas digitais em suas mãos (Enter, 2012).¹¹

Entre a participação na coletânea *Caranguejo com cérebros* (1991) e o *Dedo indicador* (2008), as gravações com as quais Vinicius se envolveu foram apenas ex-

⁹ Apesar de levar o nome de Chico Science, o projeto era considerado como banda, o nome próprio era parte do nome do grupo. Não à toa o próprio Chico se recusou a assinar com a Sony Music numa carreira solo. No documentário *Mosaicos* (Prado, 2008), Lúcio Maia comenta que o cantor tinha a ideia de, no terceiro CD, a banda retirar seu nome e manter só Nação Zumbi.

¹⁰ Quando perguntei que banda gravou a coletânea com ele, houve um mal entendido, já que eu perguntava sobre os músicos que o acompanharam e ele entendera que eu indagava de que banda ele fazia parte, a resposta nervosa (em crescendo até quase gritar) foi: “Não, fui eu, Vinicius Enter; somente eu, Vinicius Enter! Vinicius Enter! Vi... VI-NI-CIUS ENTER! Não era banda, era eu.” (Enter, 2012).

¹¹ Vinicius Enter (2012) conta: “O que possibilitou que eu fizesse... que eu conseguisse gravar o disco, além da Lei de Incentivo [à Cultura], teve a questão de que a tecnologia digital possibilitou que eu pudesse mostrar melhor os arranjos que estavam na minha mente para os músicos, entendeu? Facilitou uma pré-produção”.



perimentos em ensaios, alguns registrados em gravadores de fita, e composições que não saíram de sua mente. Esse jejum só foi saciado com o avanço da tecnologia digital, o barateamento dos aparelhos fonográficos e o patrocínio do Governo do Estado.

Outro ponto de contato entre o disco em questão e a cena Mangue é o investimento do poder público, o apoio do Governo do Estado por meio da Lei de Incentivo à Cultura. Depois de certa repercussão de CSNZ e MLSA e dos eventos realizados pelos articuladores do Manguebit, o poder público passou a investir mais dinheiro nos eventos ligados à cena.

Apesar do desencontro em relação às concepções de cultura popular entre o secretário da Cultura do Estado de Pernambuco da época, Ariano Suassuna, com uma tendência armorial de preservação e pureza das manifestações populares, e os mangueboys, calcados num visão menos reverencial e atávica ante o popular e o *pop*,¹² não houve, por parte do Governo, entrave ou boicote na amplificação da cena Mangue e na repercussão da novidade recifense dos anos 1990. Passagens aéreas para turnês internacionais de CSNZ, não custeadas pela gravadora; patrocínio da Fundarpe e da Prefeitura do Recife para o primeiro Abril Pro Rock (1993); e os inúmeros projetos artísticos que foram aprovados com verba pública, sobretudo nos anos 2000, são alguns exemplos do contato direto entre o Manguebit e o Governo do Estado, assim como a abertura que os mangueboys conseguiram no fluxo dos investimentos públicos para área cultural ligada aos circuitos de música *pop* e alternativa.

Não que tudo o que se vê de projetos aprovados na área da cultura, sobretudo no universo da música gravada, deva-se ao empenho dos mangueboys, mas muitas das suas conquistas enquanto saídas para a construção de vias alternativas para o consumo cultural foram impactantes para a configuração atual do cenário artístico e simbólico pernambucano.

O DI só foi possível após a liberação da verba da Lei de Incentivo à Cultura, projeto aprovado no nome de Vinicius Viera de Vasconcelos Pires em 2003,¹³ que pôde então articular a produção do disco, pagar músicos e as horas de gravação nos estúdios, contratar técnico de som e comprar um computador – materializar tudo aquilo que se acumulava na dimensão virtual de sua imaginação.

Entre os vários participantes do DI, o único mangueboy do início da cena foi H.D. Mabuse¹⁴ (Enter, 2012), que, além de realizar o projeto gráfico da capa do disco, gravou trechos vocais. Assim, apesar do grande número de participantes, e entre

¹² Para uma discussão mais profunda sobre o assunto indico a dissertação de mestrado de Anna Paula Mattos “O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown” (Silva, 2005).

¹³ Documento disponível em www.recife.pe.gov.br/cultura/SIC-2003.doc.

¹⁴ Mabuse é considerado o “ministro da informação” do Manguebit, um dos mais influentes da cena. Além de ter sido quem apresentou a galera de Rio Doce à turma de Candeias, fez a capa do *Afrociberdelia* (1996), participou do Bom Tom Rádio e criou o site manguetronic.com.br.



eles músicos que tocam atualmente em bandas ícones da cena Mangue, mas que entraram depois do auge, como Junior Areia (MLSA) e Alexandre Urêia (Eddie), o disco em questão não mantém um laço tão forte com os produtores e bandas que organizaram a cena Mangue como se pode supor quando pensamos na trajetória inicial de Vinicius Enter.

Mesmo tendo participado do movimento *punk* de Candeias, na década de 1980, e dos dois primeiros anos de efervescência do Manguebit, a impossibilidade de realizar seu trabalho musical nos moldes em que Vinicius Enter insistia, concentrando em seu nome a responsabilidade e autoridade de sua autoria, destaca-o da coletividade, embaçamento de uma figura central, e o mantém em energia potencial até o computador pessoal e seus *softwares* de produção se tornarem parceiros e ferramentas do artista: “teve que chegar a época digital para eu poder fazer do jeito que eu queria fazer” (Enter, 2012).

Portanto, fruto das experiências dos circuitos alternativos dos anos 1990, o sistema digital de gravação se liga com uma plataforma em rápida expansão, nos anos 2000, que potencializará a produção de discos independentes: a internet. Diferente da era dos LPs, quando os discos independentes eram feitos com sobras de vinil, o que comprometia a qualidade do som; com o estabelecimento do CD, a questão material da mídia física não influencia mais na qualidade de produtos musicais, levando a produção independente para outro patamar de profissionalização (Dias, 2000, p. 150). O material usado na confecção dos CDs não distingue na escuta os trabalhos profissionais dos amadores, como na época do vinil. Já não será preciso sonhar com um disco profissional, como no Manguebit de início dos anos 1990, muito menos ser imprescindível o contato com as grandes gravadoras para a difusão de música gravada.

O DIGITAL

A formação clássica em música, na qual são ensinadas as ferramentas escritas que representam os sons (a partitura e suas técnicas), foi entre os séculos XVI e XX, no mundo ocidental, indispensável para compositores de música com arranjos complexos, diversos instrumentos e texturas sonoras densas se comunicarem com maestros e músicos e realizar em som suas criações musicais diante do grande público.

Com os *softwares* de gravação, no século XXI, com o protocolo MIDI bastante avançado e difundido, já é possível imaginar combinações instrumentais e as executar a partir do teclado, registrando as performances de maneira virtual (Vicente, 1996), sem necessariamente ter os conhecimentos formais de música. Baixos, baterias, sintetizadores, guitarras, violinos e inúmeros tipos de instrumentos podem ser simulados e gravados a partir do computador, que guarda informações de altura, intensidade e duração, possibilitando não só a precisa manipulação dos dados so-



noros, como a troca de instrumentos de uma performance.¹⁵ Basta ao compositor a habilidade física de apertar teclas, a capacidade de lidar com o *software*, a criatividade e a paciência de testar as possibilidades ilimitadas de arranjos.

Essa é uma das características que, segundo os pesquisadores Micael Herschmann e Marcelo Kischinhevsky (2006, p. 14), aproxima a música eletrônica atual do movimento *punk*, pois através do conceito de *fac'a-voce-mesmo (do-it-yourself)*, redimensionado com o avanço tecnológico digital, os tapetes vermelhos do mundo *pop* começam a ser desenrolados para naço músicos (no sentido formal do termo). Ou como prefere Tatiana Bacal, ecos do *punk* nos anos 2000, embalados pela desmistificação do processo de produção, quando “qualquer um” em seu próprio quarto e, em muitas vezes, apenas com seu computador pode fazer música sem ser músico (2012, p. 98). É quando o disc-jóquei sai da penumbra detrás das *pick-ups* e dos *hits* para o neon do DJ e o *status* de artista (Bacal, 2012, p. 25).

A simplificação do processo de manipulação de sons gravados, vinda das experiências dos anos 1990 com os instrumentos digitais, com a redução do corpo técnico e as amplas parcerias, na qual a noção de autoria vai se distanciando da unidade que as estratégias de marketing da indústria fonográfica investiram com o estabelecimento do LP e sua coleção de canções, é acentuada nos anos 2000 com a radical redução do estúdio e o maior acesso aos equipamentos de gravação.

Enquanto no Manguêbit as fitas demo e as técnicas de *overdub* transformaram os equipamentos inapropriados para gravação em precários miniestúdios, unindo Microsystems a gravadores de fita e redimensionando o Karaokê e as gravações de uma fonte sonora para eventuais gravações de 4 a 6 canais, no *Dedo indicador* (2008), os softwares de produção fonográfica, feitos para fins musicais, serviram como ferramenta para Vinicius Enter, que não dominava a escrita musical, a elaborar arranjos complexos – raquear não era preciso.

Diante do piano, Mozart e Beethoven testavam combinações instrumentais, podendo imaginar até dez instrumentos ao mesmo tempo – o limite de seus dedos. Juntavam ao som do piano o conhecimento dos timbres e limitação de violinos, violas, violoncelos, para imaginar os efeitos estéticos que o arranjo alcançaria quando executado por uma grande orquestra. Diante do teclado MIDI, Vinicius Enter testou possibilidades musicais sem a condição do número de dedos de sua mão, nem dos 4 ou 6 canais dos miniestúdios caseiros. Nos *softwares* de gravação não há números máximo de instrumentos.

¹⁵ Pode-se, por exemplo, simular um baixo elétrico e depois trocar essa sonoridade pela de um baixo acústico, guitarra, teclado etc., ou seja, por qualquer instrumento simulado ou cuja captação acústica foi digitalizada e transformada em informação MIDI – hoje em dia são muito comuns os famosos VST (Virtual Studio Instruments), programas de computadores, estúdio virtuais com instrumentos também virtuais, aceitem plugins de simuladores MIDI que partem do som acústico para o desenvolvimento de timbres mais realísticos, mais próximo do que estamos acostumados a escutar.



Entretanto, distante do ato de subversão dos usos a que os equipamentos de som saíram da fábrica para ter, num momento de alto investimento da indústria em aprimorar as gravações em *homestudios*, o DI se aproxima da década de 90 ao tratar a produção caseira como pré-produção.

Se os mangueboys se divertiam com *overdubs* e *scratches*, fascínio ingênuo ante as parcerias entre homem e máquina, extasiados pelos efeitos randômicos das distorções sonoras e visuais de seus atos estéticos quando os sinais gráficos eram processados por Xerox e os sonoros por gravadores de fita, Vinicius Enter se vale dos *softwares* de gravação como teste para a construção do seu disco, que depois seria gravado em estúdio a partir de captações de sons acústicos – processo similar ao do sistema elétrico, mas processado por equipamentos digitais.

Não há exatamente uma radicalização no uso do digital no processo de feitura do DI, pois ao encarar apenas como teste o resultado de experimentações caseiras a partir de programas de computador, o artista parece seguir com a ideia de que esse processo é falho quanto a resultados profissionais, necessitando de uma equipe humana especializada em seus papéis (músicos, técnicos de som etc.) regida pelo produtor musical. Não à toa a ficha técnica¹⁶ ainda respeite os créditos e bem separe cada função, mesmo que boa parte creditada ao próprio Vinicius – quase um grito de afirmação de sua autoria/autoridade.

O DI foi gravado em três estúdios distintos, com técnicos de som diferentes. Não houve uma banda fixa que o acompanhasse, na qual os mesmos músicos registrassem suas performances em todas as faixas: dois bateristas, dois baixistas, vários guitarristas, muitos percussionistas etc. O único que esteve presente em 97% do trabalho total foi o próprio Vinicius Enter (Enter, 2012).

Assim, esse procedimento exaustivo, dificultado pelas intempéries da vida pessoal (computador com as edições musicais prontas queimado e duas pneumonias) e financeiras (fim da verba antes da finalização do disco), no qual houve um acúmulo de funções incoerente com o modelo de produção escolhido por Vinicius, além de demandar um tempo bem maior do que o usual na feitura de um disco profissional – o DI demorou 5 anos para ser finalizado e “ainda não ficou do jeito que eu queria” (Enter, 2012) –, exigiu toda a energia vital e econômica do seu idealizador. Versão resumida de Coppola e o *Apocalypse Now*.

Todo o investimento financeiro recebido do Governo do Estado com a Lei de Incentivo à Cultura foi gasto “somente pra bolacha [disco], [...] e tudo o que tiver: pagar músicos...” (Enter, 2012), ou seja, foi acumulado apenas na fase de produção. A distribuição do material gravado, como boa parte dos discos independentes na

¹⁶ A ficha técnica se encontra em <http://www.myspace.com/viniciuser>.



segunda metade da década de 2000, foi feita pela internet, “[...] o disco nunca foi lançado em loja, o disco é virtual” (Enter, 2012).

O que faltava nos anos 1990, ponto chave para o fortalecimento do monopólio da indústria do disco, o acesso aos meios de distribuição e divulgação, no contexto dos anos 2000, foi sanado com uma abertura fatal para a ampla circulação da música gravada sem o controle das grandes gravadoras. Salvo alguns momentos como quando da época da fita cassete e as cópias não autorizadas que fortaleceram movimentos como o *punk* paulista (Moreira, 2006) e o pernambucano (de Candeias) nos anos 1980, por exemplo, desde a comercialização de objetos sonoros em escala industrial, ao longo do século XX, o controle sobre o mercado sempre esteve nas mãos das grandes corporações, seja dominando toda a cadeia de produção como nos anos 1960, seja monopolizando a cadeia final do processo como nos anos 1990.

Assim, ao terceirizar a produção na última década do século passado, saída altamente lucrativa em tempos de crise, inicia-se o processo de fragmentação do controle sobre a circulação de música gravada. Não só tendo como consequência a voracidade do pirateamento, desautorização das propriedades autorais, que pressupõem o direito exclusivo de distribuir e lucrar com essa distribuição, mas, sobretudo a partir do estabelecimento do *.mp3 como novo formato musical e dos sites e programas de compartilhamento de conteúdo, a potencialização da cena independente.

Mesmo que fosse possível o bloqueio total do conteúdo não autorizado para cópias, antigo sonho das *Majors*, o cenário da música distribuída pela internet continuaria bem forte, já que os próprios artistas independentes disponibilizam seus trabalhos de forma gratuita – hoje já encaram a rede como promoção de seu trabalho. Parece-me que a briga dos independentes está mais em disputar pelo alcance de público, para atrair fãs para seus shows, por exemplo, do que em repercutir e ser contratado pelas *Majors*, como era comum nos anos 1990.

MAIOR DE TODOS

Independência, morte ou limbo

Pelas novas veredas das plataformas cada vez mais populadas no decorrer dos primeiros passos do terceiro milênio, o grande sertão de dentro da *web* apresentava-se como um “Liso do Sussuarão” até o Napster cair nas teias dos heroicos norteamericanos salvadores dos interesses das grandes corporações do disco. Em 2001, diferente do que se previa com o fechamento do programa de compartilhamento mais famoso da época, com a suposta vitória jurídica a favor dos direitos autorais, o recuo não veio. Centenas de sites e *softwares* surgiram com o sucesso do Napster, consolidado como mártir após seu fim, como por exemplo o Kazaa, o Emule e o The Pirate Bay, só para citar alguns bem conhecidos.



A pesquisadora Gisela Castro observa que o hábito de trocar arquivos musicais pelo meio online se liga aos “ideais libertários da rede mundial de computadores como um ambiente de trocas e colaboração” (2006, p. 3). A reconfiguração do ideário *punk*, por parte de alguns articuladores mais ousados, amplia para além dos próprios artistas os novos modos de desafiar as autoridades do comércio de música. Agora os ouvintes também se aventuram nessa empreitada.

O livre fluxo de informação pregado por alguns desenvolvedores de sites de compartilhamento, apesar de aparentemente heroico *à la* Robin Hood, questiona não só os direitos do autor, mas também os modelos de negócio, as formas de vender música gravada no mundo digital. A desmaterialização da mídia sonora e o maior acesso a mídias virgens e gravadores de CD, muitas vezes desenvolvidos e produzidos pelas mesmas corporações que lutavam contra a pirataria, no início dos anos 2000, e a popularização dos Mp3 *player* trazem novas dimensões para o consumo musical em boa parte do globo. Entretanto, a adaptação das grandes do disco é lenta e gradual, recheada de prisões e de leis cada vez mais severas contra o crime de pirataria digital.

O investimento em propagandas contra as cópias ilegais distribuídas na internet, com dados manipulados e sem provas empíricas (Bishop, 2002), desencadeou um processo de demonização do sistema P2P (*person to person*)¹⁷ nos meios de comunicação, que “raramente coloca em discussão as possibilidades de intercâmbios culturais e comunicativos que são realizadas através dessas redes” (Herschmann e Kischinhevsky, 2006, p. 9). Pouco se diz dos benefícios que as trocas de arquivo tiveram para diversos segmentos da música menos comercial e do compartilhamento de discos fora do catálogo, ambos os exemplos fadados ao desconhecimento ou ao esquecimento.

Assim como no mercado paralelo das fitas cassete, com os formatos digitais e o compartilhamento deles na *web*, infringir o *copyright* e desmembrar as obras concebidas na ideia de álbum com confecções de coletâneas não autorizadas são apenas parte das atividades que o formato permite por ser modificável e portátil. Se os mangueboys divulgavam suas fitas demo entre amigos, empresários de gravadoras e produtores de rádios comunitárias, as diversas bandas independentes deste milênio foram explorando o universo virtual na construção de circuitos alternativos, apropriando-se das plataformas virtuais como espaço de difusão dos seus trabalhos, distribuídos em boa parte de forma gratuita.

¹⁷ As trocas de arquivos são feitas diretamente entre os computadores pessoais, não há armazenamento do conteúdo em um servidor específico, o que dificulta a identificação dos milhares de compartilhadores. O descentramento desse novo sistema trouxe diversas questões e brechas jurídicas quanto às punições e quanto a quem deve ser julgado por infringir os direitos autorais.



Ao aliar as produções profissionais de baixo custo, com o aprimoramento e barateamento dos equipamentos fonográficos e a sofisticação dos instrumentos virtuais simuladores de bateria, contrabaixo, piano etc., e o investimento em profissionalizar os canais de comunicação na internet, o artista independente não necessita mais dos velhos donos das vozes (as *Majors*) em nenhuma das etapas do processo de produção de um disco. Pelos menos para que seu trabalho seja conhecido por um amplo público.

O caso da banda pernambucana Mombojó, uma das primeiras em âmbito nacional a disponibilizar todo o conteúdo dos seus discos gratuitamente em seu site, além das letras com as cifras e videocliques, tornou-se uma estratégia mais que opcional para boa parte dos artistas independentes. Com esse tipo de atitude o grupo conseguiu repercutir pelas redes sociais e no intenso boca-a-boca, além de chamar a atenção das revistas e jornalistas especializados em música e cultura devido ao jeito “inovador de conquistar seus fãs” e “impulsionar as vendas de seus discos” (Kischinhevsky, 2006, p. 1).

A questão não é ir de encontro à venda de música, como se o demônio fossem as corporações capitalistas sugadoras do trabalho artístico, tradutoras ferozes do dicionário bilíngue arte/dinheiro, mas de conceber maneiras de rearticular o consumo musical levando em conta a estrutura comunicacional contemporânea. Nem abolir o comércio, nem manter um modelo defasado de negócio.

O Myspace é um clássico entre essas inovações da internet na construção de circuitos de troca de informação musical. O site permite *streamings* (escutas) e até *downloads* das músicas postadas pelas próprias bandas e artistas, além de servir como meio de divulgação de seus *shows*, eventos e *releases* e o contato direto entre os músicos, produtores e admiradores em tempo quase real. Muitos outros sites como o Last.fm e o Soundcloud, mais integrados com as redes sociais da atualidade (2014), como por exemplo o Facebook, também facilitam o contato entre ouvintes e músicos, acelerando a divulgação dos registros sonoros.

Contudo, a possibilidade de ser escutado pelo público mais interessado nas novidades que não passam no Faustão ou nas rádios tradicionais não garantem a repercussão de discos, músicas ou bandas. Marcia Dias já apontava, em seu estudo sobre a indústria fonográfica até o fim dos anos 1990, que “as facilidades de produção não têm garantido um lugar para o produto no grande mercado”, pois com as tecnologias digitais e terceirização das produções pelas *Majors*, “os agentes da criação artística são aproximados dos meios de produção, deixando de contar, nessa esfera com a interferência das empresas” (2000, p. 172), assim como com seu apoio.

Penso que com o estabelecimento da internet como potencial canal de difusão cultural e o apoio financeiro do governo do Estado, o próprio mercado pode deixar de interferir quando um artista decide gravar um disco sem concessões, como no



caso de Vinicius Enter. Quais as consequências de não aliar a postura artística às estratégias de visibilidade dentro das novas formas de comercializar música?

Sobretudo ao longo da primeira década do século XXI, quando o maior acesso às plataformas e aos equipamentos de gravação, em muitos casos resumidos a um microcomputador, microfones, interface de áudio, fones de ouvido e um par de monitores de referência, multiplica o número de produtores e eleva ao infinito o número de gravações (caseiras ou profissionais, se é que podemos hoje dividir assim), encarar o mercado como fora das questões artísticas pode implodir uma carreira musical sufocada por tantos atores em suas inovadoras formas de se sobressaírem na “seleção natural” do novo panorama musical.

Numa época em que “qualquer um” pode produzir um disco, independente de qual seja seu gosto musical, as 24 horas do dia são insuficientes para dar conta de uma mínima parte da oferta global (Kevin Kelly apud Bacal, 2012, p. 99). Hermano Vianna confessa à antropóloga Tatiana Bacal (2012) a espécie de preguiça que sente quando se depara com a imensa quantidade de bandas novas, diferente de antigamente quando a espera ansiosa pelos lançamentos de discos fazia parte dos seus prazeres musicais. E, mais recentemente, fevereiro de 2013, o crítico comenta sobre os *bookmarks* com os nomes das bandas atuais que ele faz no intuito de guardar para escutá-las depois, mas para “um depois que talvez nunca chegue” (Vianna, 2013).

Nas primeiras décadas de terceiro milênio, o teor democrático, que avoluma a quantidade de gravações e torna cansativa a escuta de tantas novidades disponíveis, faz das estratégias de visibilidade o diferencial entre os fatores fundamentais para a permanência no lugar ao sol no espaço do comércio contemporâneo de música.

O marketing precisa ser bem mais intuitivo, pois geralmente quando um caminho dá certo para um artista ou banda, logo deixa de funcionar para os demais. No momento em que as ferramentas são disponíveis para muitos, os modos inusitados de usá-las é que dá a força para chamar a atenção dos olhares dispersos em meio a tantos chamados, e repetir as fórmulas de Mombojó,¹⁸ por exemplo, já não funciona com a mesma intensidade com a qual o grupo pernambucano conseguiu se destacar.

O Myspace teve um papel fundamental para a divulgação do *Dedo indicador* (2008a), pois, sem um projeto sólido de divulgação, foi por esse canal que Vinicius Enter disponibilizou para o grande público da internet o que seria um Van Gogh a mais tapando buracos de galinheiro até alguém o descobrir ou o tempo o esfarelar: seu disco de estreia. De início o artista colocou algumas faixas para alimentar a curiosidade do público, depois, ao ver se distanciar cada vez mais a chance de

¹⁸ Um fato curioso, que descobri depois de ter escrito sobre a banda Mombojó como exemplo bem sucedido de marketing, foi que a banda gravou o primeiro disco, *Nadadenovo* (2004), com a verba da lei de Incentivo à Cultura no edital de 2003, o mesmo de Vinicius Enter.



lançar no formato de CD, colocou o disco faltando apenas uma faixa/vinheta (“...de Orquestra”) para *streamings*.¹⁹ No dia 1º de janeiro de 2008 Vinicius postou “Código genético” e “Bloco da roda preta (na cor do concreto)”,²⁰ em 25 de maio do mesmo ano, “Quem”, e as seis demais só em 31 de agosto de 2010. Mais de dois anos após terminar o disco e de algum modo ter sobre o seu trabalho o interesse de jornalistas e músicos, sem sequer realizar um show, foi tempo mais que suficiente para jogar o DI para o desconhecimento de um público maior.

Mesmo com a excelente qualidade do trabalho, tanto em termos materiais (mixagens e masterização sofisticadas e para além do óbvio de mera busca de som cristalino), quanto estruturais (arranjos, letras, melodias, harmonias etc.), não considero que as novas ferramentas da *web* tenham sido exploradas de maneira criativa e satisfatória, ou, pelo menos, de forma inovadora. O Myspace foi uma saída improvisada. A ideia inicial era lançar o disco em lojas, organizar apresentações ao vivo, com turnês e participação em festivais etc., além de ser o pontapé inicial para retomar uma carreira musical abortada no início dos anos 1990, transformando o universo da música em modo de ganhar a vida (Teles, 2008).

O apoio de jornalistas e amigos envolvidos com a mídia, se não pode ser considerado como intenso, tampouco foi escasso. Fred 04 deu uma declaração para uma enquete do jornal *Diário de Pernambuco* em 2001 na qual afirmava considerar a música “Caranguejo com cérebros” como uma das melhores composições pernambucanas do século XX (Renato L. apud Enter, 2008). José Teles (2008) fez uma matéria no caderno de cultura do *Jornal do Commercio* sobre o *Dedo indicador* recheada de elogios e futuros promissores.²¹ Renato L. sempre que pode, aliás, evidencia o nome de Vinicius Enter.²²

¹⁹ Num dos comentários no perfil de Vinicius Enter do *myspace.com*, Lúcio Maia (assinando com L. pelo perfil do Maquinado, seu projeto paralelo à Nação Zumbi) escreve: “Gostei Vinicius. Bem legal. Quero ouvir o disco todo. abrc L.” (Enter, 2008c).

²⁰ Músicas que, segundo o autor, estariam num suposto single caso ele tivesse a oportunidade de lançá-las em LP (Enter, 2012). Seriam a meu ver as músicas de trabalho de Vinicius Enter, que no início de 2013 começou a articular seus videoclipes e pretende produzir um documentário sobre a música “Código genético”.

²¹ Teles (2008) inicia seu texto assim: “O elo perdido da música pernambucana foi enfim encontrado. Chama-se Vinicius Enter [...]”

²² Renato L., aliás, é um dos únicos “ativistas” da cena Mangue que não esquece de incluir Vinicius entre os participantes do início da movimentação. No site da Prefeitura do Recife, Vinicius é citado no momento em que Renato L. narra a primeira vez que Chico Science sugeriu o nome “Mangue” para uma nova batida: “Eu estava no Cantinho das Graças, um bar sem qualquer atrativo frequentado pela galera. Na mesa acho que bebiam Mabuse, Fred, Vinicius Enter e outros” (Renato L., 2003a). Além de ter escrito em 2001, antes mesmo de Vinicius conseguir aprovar o projeto do disco na Lei de Incentivo à Cultura, um texto junto com Xico Sá sobre seu amigo do movimento *punk* de candeias (Sá e Renato L., 2001), Renato L. colocou uma entrada no “Glossário Mangue de A a Z” sobre o artista: “Vinicius Enter – Codinome de Vinicius Vasconcelos, guitarrista e vocalista amigo de Fred Zero Quatro e Renato L desde o início dos anos oitenta, ainda na época do movimento punk. Compôs ‘Caranguejos com cérebro’, faixa que daria nome àquela que deveria ter sido a primeira coletânea do Mangue, o CD sob o mesmo título da referida faixa. Durante um tempo largou a música e, inspirado pela leitura de *On the Road*, de Jack Kerouac, caiu na estrada e foi conhecer o Brasil. Só voltou à ativa no final do ano passado (2002)” (Renato L., 2003b).



Contudo, o artista, fatigado pelo acúmulo de funções, apesar de ter disponibilizado seu trabalho na internet, não fosse isso eu sequer teria conhecido seu som e não estaria escrevendo estas páginas agora, e obter certo respaldo da mídia especializada, não logrou a repercussão desejada nem uma grande demanda por shows, entrevistas e produção de outros discos, como imaginava.

Com o excesso de parcerias e um projeto tão complexo, foi difícil elaborar a partir da experiência do disco o palco para toda aquela sonoridade. Com tantos nomes reconhecidos local e internacionalmente, artistas com diversos projetos musicais paralelos e de várias procedências – do universo da música erudita (orquestra) ao da música *pop* contemporânea e das escolas de samba de Pernambuco –, foi tarefa impossível para um só ator articular o projeto performático ligado ao DI além de todas as outras atividades que o modelo de produção escolhido necessitava.

Reproduzir o disco do jeito que foi feito traz os mesmos problemas de 1991 para Vinicius Enter. Apesar de em 2008 ter em mãos um álbum com qualidade profissional, o árduo processo de criação não foi suficiente, sem uma produção mais atendida com as novas questões impostas pelo mercado independente de música, para que o artista deslanchasse com um trabalho tão intenso, sofisticado e admirado por músicos de diversos locais do mundo. Essa é uma característica das novas plataformas virtuais: poder ser conhecido por poucos e num nível internacional, pela possibilidade de nichos específicos sem a barreira geográfica que o suporte físico impõe.

Independência ou Morte já não era o brado de boa parte das cenas alternativas dos anos 1990, quando o fluxo entre *Indies* e *Majors* descaracterizou qualquer dicotomia aguda entre elas. Hoje, com a escassez dessas parcerias, volta a questão de ser independente como condição de existência, de gerir seu próprio trabalho arcando com riscos e lucros. Nesse contexto, a rede mundial de computadores torna-se o canal de distribuição mais importante para a cena independente, dando-lhe autonomia e completando as conquistas dos anos 1990 com a possibilidade de ter o domínio desde a produção à distribuição.

Com o fortalecimento dos circuitos alternativos surgem diversos coletivos, grupos de artistas que se unem e compartilham interesses, espaços jurídicos ou físicos, e o próprio fazer artístico; festivais independentes com grande público, custeados e promovidos pelos próprios músicos; e artistas autônomos, que produzem seus discos, eventos e canais de divulgação sem necessariamente se ligarem a grupos maiores.

Mesmo encarando a internet como “principal meio de divulgação das produções independentes, por ter um alcance quase ilimitado e por ser bastante democrático” e comportar um público “mais inteligente e antenado” que o das rádios e TVs (Enter apud Sombra, 2008), o artista em questão não parece se encaixar bem nessas tendências dos anos 2000. Não exerce a força da coletividade, nem investe na auto-



promoção de forma eficaz. Se antes de gravar o DI Vinicius “Era laçado e se abatia em casa”,²³ quando termina o disco o “grito que estava sufocado há muito tempo” (Enter apud Sombra, 2008), gritado a partir da revitalização do seu aparelho respiratório criativo (com o sistema digital) e o ar dos pulmões (a verba da Lei de Incentivo à Cultura), resultou num trabalho denso, que, considerado pelo próprio autor como um “tipo de grito [que] deixou de ser uma utopia e transformou-se em realidade graças ao mercado independente” (Enter apud Sombra, 2008), clama por Independência ou Morte!

O que parece não estar na conta do artista, quando planeja lançar nas lojas o disco na segunda metade de 2008 e divulgá-lo em shows Brasil afora (Teles, 2008), é que junto ao brado clássico de D. Pedro I reverbera quase surdo o “ou limbo”. Armadilha para os desavisados ou crentes que a democratização das produções musicais da atualidade permite que todos tenham voz.

Assim como o filme do qual o álbum é trilha sonora, as diversas atividades geralmente ligadas à produção de um disco são experiências do universo virtual – as cartas de Fernando Pessoa a Alberto Caeiro. Nunca houve shows depois do disco pronto, nem lançamento em formato de CD, que apenas foi distribuído gratuitamente na internet em *blogs*²⁴ e redes sociais, além de alguns exemplares caseiros que eram entregues a jornalistas para facilitar a escuta – para que estes não tivessem que baixar.

POLEGAR

O ultra-autor

A pesquisadora Gisela Castro, baseada nas ideias de McLuhan de que cada nova mídia esboça um novo modo de percepção, observa que um dos papéis fundamentais da música contemporânea é “expandir e modificar a nossa sensibilidade” (2005, p. 13), sobretudo quando a relação entre a música e as tecnologias torna evidente a possibilidade de conviver e produzir arte com as máquinas de maneira harmônica. Harmonia que acolhe o dissonante sem o apaziguar no conforto do esperado.

Naquela já clássica provocação de Fred 04 de que “computadores fazem arte/ artistas fazem dinheiro”²⁵, penso na parceria inegável entre o humano e o computador nessa produção contemporânea de música, principalmente nas que os artistas investem na estratégia laboral “um-faz-tudo”, quando os *softwares* e *hardwares* da

²³ Trecho da letra da faixa “Bloco da Roda Preta (na cor do concreto)” do *Dedo indicador* (Enter, 2008).

²⁴ Em 2012, depois de eu muito insistir, Vinicius Enter criou uma conta no Soundcloud e postou o disco na íntegra. No início de 2013 ele voltou a alimentar o sonho de reorganizar o projeto do *Dedo indicador*, fazendo vídeoclipes e shows. Acredito que, apesar de coisa pouca, essa é uma das formas através da qual o trabalho acadêmico pode ultrapassar os muros frios da Academia e exercer algum efeito sobre o mundo e o próprio objeto “analisado”.

²⁵ Trecho da letra da faixa “Computadores fazem arte” do *Guentando a ôia* (Mundo Livre S.A., 1996); a questão que me interessa aqui não é se artistas só fazem dinheiro, mas que os computadores fazem arte.



informática são os instrumentos musicais, ferramentas de gravação simplificadas e expansores da faculdade criativa.

O teórico norte-americano Bruce Mazlish, calcado numa visão neodarwinista da concepção da natureza humana em constante evolução, remarca que a separação entre homens e máquinas não se sustenta (apud Castro, 2005, p. 17). O autor situa os artefatos tecnológicos, em relação à taxonomia, no filo evolutivo humano. Apesar de não concordar com a noção de avanço, principalmente no que se refere ao aprimoramento inevitável do passar de um tempo linear, penso na importância que o computador tem para o DI e na concepção de autoria que brota dessa relação íntima entre o autor e o processo possível por esse universo digital, não como simples ferramenta, mas como participante ativo do processo artístico.

Contrariando a noção de humanização das máquinas, que segundo Gisela Castro começa a ser experimentada no campo da música com o “questionamento da predisposição dita natural do ouvido humano à tonalidade – que ensejou o desenvolvimento da música atonal de Schoenberg, o serialismo de Webern e o experimentalismo de Varèse” (Castro, 2005, p. 18), a dimensão inumana é explorada no DI na “dureza de música eletrônica que foi proposital” (Enter, 2012). Vinicius Enter explica que não usou *samplers* e quase nenhum efeito eletrônico, todos os instrumentos foram captados de forma acústica, depois processados no computador. A inumanização através do reprocessamento de sons orgânicos é uma maneira de borrar a identidade performática dos demais participantes do disco. Portanto, no instante em que o autor manipula os sons gravados com intuítos estéticos para além do idealismo sonoro comum desde o sistema elétrico de gravação, dando a sensação de que os sons foram produzidos por máquinas em vez de humanos, o trabalho dos músicos vira matéria-prima de sua arte. Pelo menos é assim que o próprio Vinicius encara o procedimento:

Eu não me considero nem um guitarrista, eu consigo compor e fazer arranjos, e todos os arranjos do meu CD são meus, até de guitarra, com exceção de algumas guitarras... mas eu orientei antes como eu queria... faz assim, faz assim... até chegar ao ponto que eu queria e deixei o cara à vontade, como foi o caso de Jarbinhas, na guitarra de Código genético... e na guitarra de... Cuidado com as malas. E também teve Spider, que eu só fiz orientar o cara, e deixei o cara tocando e [disse] quero assim, assim e assim, e disse pro cara da técnica: “olha, vá gravando, ele não sabe que está gravando não, mas deixa gravando”. Saiu de primeira véi, não teve edição nenhuma. Todos os trompetes do CD *Dedo indicador* são de improviso mesmo, foi de primeira [...]. (Enter, 2012)



Nesse sentido, observo que a proposta autoral de Vinicius Enter se aproxima mais do universo do cinema que do da música. A questão não é a de afirmação de um compositor que compõe sua obra e os demais músicos a interpretam, como é o caso de boa parte da música ocidental, sobretudo no século XIX quando a figura do artista se torna tão importante quanto a obra, ou um produtor musical dá vida ao transformá-la em arranjos a serem gravados, obtendo assim músicas isoladas, como nos 78 rpm, ou álbuns, a partir do LP. Tampouco é uma estratégia de marketing para dar um tom mais pessoal ao disco, obra coletiva, regulando o consumo musical ao dar um nome necessário para caracterizar a unidade de uma obra.

O fato de Vinicius conceber seu disco como trilha sonora de um filme, que só existe enquanto conceito, já aponta para essa tendência cinematográfica do DI. Conhecendo os procedimentos técnicos do disco, apesar do pouco que o autor revela diretamente,²⁶ a forma como ele conduz a produção do DI é de jogar com as criatividades dos participantes para conseguir soluções estéticas, efeitos sonoros, que ele credita a si mesmo. O computador e os humanos envolvidos nesse processo parecem ser extensões da mente do artista, como braços mais longos para alcançar o que os de nascença não conseguem.

Numa entrevista para o blog *Eu Ovo*, Vinicius Enter, ao falar sobre suas influências do cinema, afirma:

Pelo fato das minhas músicas serem muito visuais (e sempre foram), entre os meus preferidos, no cinema, estão os trabalhos do alemão Oskar Fischinger (que inaugurou a chamada Visual Music) e seus herdeiros, assim como a obra de outro mestre da animação, o canadense de origem escocesa Norman McLaren, também um dos precursores do chamado som sintético. (Enter, 2008b)

Os dois diretores, que segundo o próprio Vinicius Enter dirigiriam o filme *Dedo indicador* (um ou outro) caso fosse possível (apud Sombra, 2008), exploram a sonoridade visual, enquanto o autor põe em questão a plasticidade do som. Filme em forma de música.

A sonoridade, na qual muitas vezes não há instrumentos que fazem a base para um solista, herança tonal de evidência de centros harmônicos e linhas melódicas que avançam tecendo suas narrativas lineares (seus heróis), é composta de fragmentos de diversos instrumentos. O artista considera que sua

²⁶ Quando perguntei se ele tinha usado *loops* ou instrumentos virtuais controlados por teclado MIDI, Vinicius Enter respondeu: “não, não, não... tudo foi gravado... MIDI não... eu não vou contar minhas técnicas não. Eu tenho técnica de edição, de produção, que eu não conto pra ninguém. É *know-how*, ‘segredo de estado’” (Enter, 2012).



música é, digamos, fractal... [braços suspensos: gestos com as mãos como se imitassem pequenos pedaços de coisas se movendo no ar – com todos os dedos de cada mão juntos e se movendo curta e rapidamente] ela... minimalismos que vão somando e daqui a pouco vão ver que é uma coisa que só uma orquestra pra executar no palco ao vivo. (Enter, 2012)

Essa tendência ao atonalismo, entendido aqui como conceito de descentramento da escuta musical, não necessariamente o dodecafonismo shöenberguiano ou o serialismo weberniano, na qual o incessante deslocar da atenção do ouvinte faz brotar em meio ao desconforto ou estranhamento a beleza das coisas fracionadas, resvala nesse contraditório centramento autoral no qual Vinicius Enter se considera dono de sua obra.

Quando tive a ideia de fazer esse artigo, instigado pela escuta do DI, seu contato com o Manguebit e o total oposto em relação ao que eu observava na movimentação recifense quanto aos modos de experimentar a autoria, propus a Vinicius que escrevêssemos o texto juntos. A tentativa de borrar minha assinatura na dele e ao mesmo tempo falar sobre a “ultra-autoria” com o próprio ultra-autor, busca de uma experiência de contradição, apesar de minha paciente insistência, não convenceu Vinicius, que se negou inabalavelmente ao convite. Argumentos como o “texto é seu!”, mesmo que eu defendesse deulezianamente que somos uma diferença potencial e não unidades cercadas, foram evidenciando a força do peso da autoria para o autor. Vi-me diante de uma sensibilidade concentrada.

Acabei descobrindo depois que não fui o primeiro a tentar parcerias com ele, mas o próprio Chico Science no auge de sua carreira, em 1996, propôs a Vinicius Enter um projeto paralelo onde este faria as músicas e o outro as letras. Parceria negada, pois “[...] eu não pretendia ficar só fazendo as músicas. Também faço letras” (Enter apud Teles, 2008).

Portanto, essa postura geral antiparcerias reforça minha ideia de que os demais participantes do DI são tratados como figurantes e instrumentos do seu autor, que encara a sua obra com o peso da pertença, da propriedade intelectual, que, extrapolando o exclusivismo dos direitos de reprodução e distribuição, pode ser controlada pelo seu dono em todos os âmbitos pessoais, acadêmicos, culturais etc.

Nas várias crises de fúria que pude presenciar (virtualmente, em conversas pelo Facebook ou por telefone), o discurso de Vinicius sempre era de que o DI era dele, que se quisesse proibiria qualquer pessoa de escutar ou divulgar seu nome e seu disco. Quem se negasse correria o risco de ser processado, inclusive eu – que *fui proibido* de escrever este texto.



Assim, essa contradição de fragmentar melodias e instrumentos gravados por um grande número de músicos, arranjos que soam fraturados aos ouvidos acostumados com universo *pop*, e se afirmar como único autor de um disco, o que, por mais que tenha uma dimensão virtual para além do próprio álbum, a meu ver, só pode ser justificada na aproximação de Vinicius com a pragmática do cinema e as assinaturas autorais geralmente marcadas por seus diretores a despeito do trabalho coletivo da produção de um filme. Por esse caminho, somado ao fato de afirmar uma autoridade e propriedade intelectual (não calcada nos direitos do autor aos moldes dos interesses econômicos), observo que Vinicius Enter experiencia o que escolhi chamar de “ultra-autoria”.

O ultra-autor é aquele que, devido ao fato de estar presente em todas as etapas do processo de um disco, encara os papéis dos demais participantes não como interferências de uma espécie de parceria, na qual o grupo de apoio exercesse seus próprios interesses, mas como peças do seu jogo. Diferente da tendência contemporânea de produções cada vez mais coletivizadas, anunciadas euforicamente por Pierre Lévy (1999) quando o paradigma comunicacional um-todos começa a ser mudado no universo do Cyberespaço para todos-todos, e as obras deixam de ser acabadas em produtos finais, a ultra-autoria me parece um fenômeno que responde de outra maneira ao impacto das tecnologias digitais nos procedimentos artísticos.

A perda da sensação da participação ativa dos desenvolvedores de *softwares* de produção musical e de sites de compartilhamento, ferramentas que no momento em que permitem o fluxo criativo limitam os modos de expressão, por estarem tão distantes e desvinculados da dimensão pessoal das confecções de trabalhos de um artista ou grupo específicos, já que os sites e programas são feitos para o público geral, torna possível encarar o fato de produzir e distribuir música gravada como um ato isolado e controlado por um único ator. É um pouco da alienação proveniente ou da setorização extrema, no qual cada participante humano só sabe fazer uma parte não autônoma do processo, ou da simplificação aguda, momento em que são suprimidas diversas etapas de um procedimento com a automatização dos próprios equipamentos.

No caso do DI, o desastre de perder parte das edições pelo simples fato de um computador pifar, demonstra bem esse instante em que tudo está centralizado num só lugar, como se todas as intersecções entre os diversos programas de computador (musicais ou não) fossem faculdades desse extensor de criatividade.

Não há tanta diferença entre máquinas, instrumentos musicais, músicos e técnicos de som, se pensarmos que cada qual desempenha um papel dentro da confecção do disco, controlados pelo cineasta-produtor-músico Vinicius Enter, dando-lhe a sensação de que ao participar intensamente de todas as etapas, da produção à distribuição, a sua assinatura vale por si só como responsabilidade autoral.



A nitidez do nome do autor nesse procedimento peculiar contemporâneo, devida às condições tecnológicas atuais, é mais que merecida. Não questiono se o disco pertence ou não ao autor enquanto direitos autorais, muito menos até que ponto o fluxo criativo do álbum passou pela peneira da sensibilidade do criador. O ultra-autor talvez seja um delírio de uma mente perturbada, incoerente com o contexto de desmaterialização e descontrole da difusão de informação. Sentir-se dono das propriedades intelectuais num momento que nem as grandes corporações conseguem driblar a pirataria, por mais que vez por outra consiga prender alguns desafidores das leis dos seus direitos de distribuição e reprodução, seja talvez, assim como parte de letras que não são cantadas, o filme conceitual e quem sabe o conto, mais um viés da dimensão virtual ligada ao disco. Uma performance?



REFERÊNCIAS

Bacal, Tatiana. *Música, máquinas e humanos: os DJs no cenário da música eletrônica*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.

Barreto, L. & DJ Vinilão. “Sou! Eu sou Vinicius Enter! O que você quer de mim?”. *Gramofone Virtual*, 2013. Disponível em <http://www.gramofonevirtual.com.br/2013/02/sou-eu-sou-vinicius-enter-o-que-voce.html>, acesso em 4 jan. 2013.

Bishop, Jack. “Quem são os piratas? a política de pirataria, pobreza e ganância na indústria da música popular no Brasil, México e Estados Unidos”. Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, 2002. Disponível em <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspmla.html>, acesso em 30 set. 2012.

Castro, Gisela. “As canções inumanas”. *Compós* – Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação, Rio de Janeiro, vol. 2, abr. 2005. Disponível em <http://www.compos.org.br/seer/index.php/e-compos/article/viewFile/30/31>, acesso em 19 ago. 2012.

Castro, Gisela. “Música digital: distribuição e escuta nas tribos contemporâneas”. *V Bienal Iberoamericana de la Comunicación*, 2006. Disponível em <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n49/bienal/Mesa%202/Musicadigital.pdf>.

Dias, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.

Enter, Vinicius. *Dedo indicador*. CD. Recife: s/ produtora, 2008.

Enter, Vinicius. “Entra em cena Vinicius Enter”. Blog *Eu Ovo*, 2008b. Disponível em <http://euovo.blogspot.com.ar/2008/05/entra-em-cena-vinicius-enter.html>, acesso em 13 ago. 2012.

Enter, Vinicius. Página no *Myspace*, 2008c. Disponível em <http://www.myspace.com/viniciuser>, acesso em 8 ago. 2012.

Enter, Vinicius. Vinicius Enter: depoimento concedido em Recife, 27 dez. 2012 aos entrevistadores Lucas de Freitas e Arthur Mota para a elaboração de dissertação de mestrado do primeiro. Arquivo audiovisual digital (50 min), estéreo.

Freitas, Lucas de. *Mangue: bit, cena e autoria*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2013.

Herschmann, Micael; e Kischinhevsky, Marcelo. “A indústria da música brasileira hoje: riscos e oportunidades”. In: Freire Filho, J.; e Janotti Junior, J. (orgs.). *Comunicação & música popular massiva*. Salvador: Edufba, 2006, p. 87-110. Disponível



em http://www.pos.eco.ufrj.br/docentes/publicacoes/micael_aindustriabrasileira.pdf.

Kischinhevsky, Marcelo. “Manguebit e novas estratégias de difusão diante da reestruturação da indústria fonográfica”. I Congresso de Estudantes de Pós-graduação em Comunicação do Rio de Janeiro, 22-24 nov. 2006 – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.uff.br/ciberlegenda/ojs/index.php/revista/article/view/206>.

Lévy, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

Moreira, Gastão (dir.). *Botinada*. Documentário, cor, 110 min. Touro Production Company, 2006.

Mundo Livre S.A. *Guentando a ôia*. CD. São Paulo: Excelente Discos/ Polygram, 1996.

Prado, Nico (dir.). *Mosaicos: a arte de Chico Science*. Documentário, 50 min. TV Cultura, 2008.

Renato L (Renato Lins). “Arqueologia do Mangue”. *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, Suplemento Cultural, p. 30. jan.-fev. Recife, 1998.

Renato L (Renato Lins). Glossário. *Mangue beat: breve histórico do seu nascimento*. Prefeitura do Recife, 2003a. Disponível em http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_renatol3.html, acesso em 14 ago. 2012.

Renato L (Renato Lins). Glossário. *Mangue de A a Z*. Prefeitura do Recife, 2003b. Disponível em http://www.recife.pe.gov.br/chicoscience/textos_glossario.html, acesso em 14 ago. 2012.

Renato L (Renato Lins). “Disseram, certa vez, a Vinicius Enter: ‘Você parece um personagem de Nelson Rodrigues’”. *Myspace*. 2008. Disponível em <http://www.myspace.com/viniciusenter>, acesso em 8 ago. 2012.

Science, Chico (Francisco de Assis França) e Nação Zumbi. *Afrociberdelia*. CD. Rio de Janeiro: Chaos, Sony Music, 1996.

Sá, Xico (Francisco Reginaldo de Sá Menezes); Renato L (Renato Lins). “O Brasil de Chico”. *Revista Trip*, ano 14, n. 86, p. 48-57, fev. São Paulo, 2001.

Silva, Anna Paula de Oliveira Mattos. *O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown* ou as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2005.

Sombra, R. Entrevista com Vinicius Enter. *A Tarde*. Salvador, 27 mai. 2008.

Teles, José. “Vinicius de volta para o futuro... Um dos fundadores do manguebeat, o recluso e misterioso Vinicius Enter prepara-se para lançar seu CD de estreia...”. *Jornal do Commercio*. Recife, 29 mar. 2008.



Vianna, Hermano. “Era melhor antes”. *O Globo*. Rio de Janeiro, 15 fev. 2013. Disponível em <http://oglobo.globo.com/cultura/era-melhor-antes7579569>, acesso em 15 fev. 2013.

Vicente, Eduardo. “A música independente: uma reflexão”. Intercom – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação/ Anais do XVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 5-7 set. 2005. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2005/resumos/R1880-1.pdf>.

Vicente, Eduardo. *A música popular e as novas tecnologias de produção musical*. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Unicamp. São Paulo, 1996.

LUCAS DE FREITAS é professor de Comunicação e Linguagem da Faculdade José Lacerda Filho (Fajolca) e aluno do curso de Licenciatura em Música da UFPE, o autor é mestre em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, pela PUC-Rio, e Bacharel em Letras (português/francês), pela UFPE. Em 2013 defendeu sua dissertação intitulada *Mangue: bit, cena e autoria* e, desde então, vem se dedicando a pesquisar as relações entre música, tecnologia, circuitos culturais independentes e autoria. Recentemente publicou o artigo “Modos de escutar, modos de autoria: as mídias e alguns formatos”, na *Revista Brasileira de Estudos da Canção*, n. 4, jul.-dez. 2013.



Premissas estéticas e ideológicas da música armorial

*Carlos Eduardo Amaral**

Resumo

O período mais ativo do Movimento Armorial, manifesto artístico lançado pelo escritor Ariano Suassuna em 1970 no Recife, teve como grupos mais representativos na área da música a Orquestra Armorial e o Quinteto Armorial. Este ensaio discute as premissas estéticas que influenciaram a criação do repertório musical Armorial, no intuito de apontar contradições de discurso e questionar aspectos estéticos, dentro um contexto cultural que envolve fatores musicais e extramusicais tanto contemporâneos quanto anteriores ao próprio Movimento.

Palavras-chave

Música brasileira – século XX – Movimento Armorial – nacionalismo musical – regionalismo – políticas públicas.

Abstract

The most active period of the Armorial Movement, the artistic manifesto launched by the writer Ariano Suassuna in Recife in 1970, had the Armorial Orchestra and the Armorial Quintet as its most representative musical groups. This essay discusses the esthetical premises that guided the creation of Armorial musical repertoire, points to contradictions in its discourse, and questions some of its esthetical aspects within a cultural context involving musical and extra-musical elements, either contemporary or prior to the 1970's movement.

Keywords

Brazilian music – 20th century – Armorial Movement – musical nationalism – regionalism – public policies.

* Universidade Federal de Pernambuco, Recife, Pernambuco, Brasil. Endereço eletrônico: pb_amaral@hotmail.com.



A partir da contextualização histórica e paradigmática que deu origem às atividades do Movimento Armorial, no qual exerceram preponderante influência os pensamentos de Mário de Andrade e Gilberto Freyre, analisamos os postulados estéticos que emergem das obras armoriais, em particular da música armorial como praticada nos anos 1970, bem como a importância do universo imagético que delimitava as manifestações folclóricas e, por conseguinte, a natureza mesma da arte armorial. Também abordamos neste artigo as características do campo de ação política do Movimento Armorial e de seu favorecimento pela condição de projeto cultural oficial de governo, além da contribuição desse campo para a proeminência da linha estilística do Quinteto Armorial – assim como para a concretização do projeto estético do Movimento, em lugar de um programa cultural-educacional de maior amplitude.

CONTEXTO HISTÓRICO E PARADIGMAS

O Movimento Armorial – idealizado pelo escritor Ariano Suassuna e lançado oficialmente no dia 18 de outubro de 1970, em um concerto-exposição, intitulado *Três séculos de música nordestina: do barroco ao armorial*, na Concatedral de São Pedro dos Clérigos, no Centro do Recife – preconizava que as artes eruditas brasileiras, para que fossem “autênticas”, deveriam buscar suas fontes na arte folclórica rural do Nordeste brasileiro. Tal ideário, por um lado, deriva em essência do pensamento de Mário de Andrade (1893-1945), quem, no entanto, não fazia distinção entre fontes rurais ou urbanas dentro de sua concepção do que seria uma “arte nacional”; apenas que fossem gradualmente assimiladas nos processos de criação de cada compositor até o ponto em que fluíssem inconscientemente em suas partituras.¹

Por outro lado, desde a década de 1920 o fenômeno da literatura regionalista brasileira – principalmente no Nordeste, onde foi impulsionado por Gilberto Freyre a partir do Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo – exaltava a dinâmica própria da sociedade rural, com seus personagens e paisagens, em resposta ao movimentado cotidiano das crescentes metrópoles do país, tendência que viria a ser acentuada nos anos 1930 e 1940, com o impulso econômico da Era Vargas. Por sua vez, o Manifesto Regionalista de 1926, lançado no citado congresso, reavivava o trabalho intelectual iniciado com a Escola do Recife em 1870, que resultou em uma primeira leva de estudos e reflexões sobre a sociedade brasileira dentro de perspectivas que valorizavam a mestiçagem de raças e culturas no país. Essa Escola,

¹ Como Andrade descreve, numa extensa nota de rodapé, em seu *Ensaio sobre a música brasileira*: “Nos países em que a cultura aparece de emprestado que nem os americanos, tanto os indivíduos como a Arte nacionalizada, têm de passar por três fases: 1ª: a fase da *tese* nacional; 2ª: a fase do *sentimento* nacional; 3ª: a fase da *inconsciência* nacional. Só nesta última a Arte culta e o indivíduo culto sentem a sinceridade do hábito e a sinceridade da convicção coincidirem.” (Andrade, 1962, p. 43). Mantivemos a grafia, a pontuação e os grifos originais.



que reuniu pensadores ligados à Faculdade de Direito do Recife, legou, p. ex., os dois volumes dos *Cantos populares do Brasil* que Silvio Romero (1851-1914) viera a publicar em Lisboa.

A combinação de preceitos nacionalistas com materiais temáticos folclóricos rurais teve então sua sistematização mais notável com a oficialização do Movimento Armorial, devendo-se reconhecer particular mérito, na esfera musical, ao caminho aberto por Guerra-Peixe (1914-1993) por volta de 1950, quando deu aulas a alguns dos futuros compositores armoriais e iniciou em Pernambuco suas primeiras pesquisas de campo. Convém explicar que o armorial reuniu e deu norte a manifestações artísticas que já vinham antecipando certa tendência regionalista diferenciada e lembrar que, ademais, Guerra-Peixe tomou por leitura fundamental a obra de Mário de Andrade no final dos anos 1940 – sendo conhecida sua consequente postura de renegação das obras da fase serialista, composta em anos anteriores.

O armorial também logrou oferecer uma eficiente referência alegórica tanto para a criação artística quanto para a própria compreensão dos propósitos do movimento, qual seja, essa referência, a construção de um universo imagético com base em manifestações rurais nordestinas apontadas por Ariano Suassuna como depositárias de tradições populares ancestrais, resistentes ao tempo e ligadas à arte ibérica (Ventura, 2007, p. 61-62). Conforme Rafael Borges Aloán, incluem-se aí as manifestações concernentes à esfera musical: “o adjetivo ‘armorial’ passou a ser usado por Ariano Suassuna para qualificar os cantares do romancero, os toques de viola e rabeça dos cantadores. Os ‘toques ásperos, arcaicos, acelerados’ (Suassuna, 1975) que tangenciavam a música barroca” (Aloán, 2008, p. 8). O próprio escritor discorre sobre a aplicação da palavra *armorial* nesse universo imagético, que engloba cantadores de viola, folhetos de cordel, fachadas de igrejas, estandartes e outros elementos – humanos, pictóricos, arquitetônicos e sonoros.

Comecei a dizer que tal poema ou tal estandarte de Cavalhada era “armorial”, isto é, brilhava em esmaltes puros, festivos, nítidos, metálicos e coloridos, como uma bandeira, um brasão ou um toque de clarim. Lembrei-me, aí, também, das pedras armoriais dos portões e frontadas do barroco brasileiro, e passei a estender o nome à Escultura com a qual sonhava para o Nordeste.² (Suassuna apud Lima, 2000, p. 2)

Esse universo, ao mesmo tempo, passou a ser constantemente alimentado por gravuras e estandartes de autoria de diversos artistas plásticos (ligados ao mo-

² Preservei a grafia original do depoimento.



vimento ou não), o que resultou em uma heráldica de traços rústicos e fortes, como intencionado por Suassuna. A palavra *armorial*, que em francês refere-se a uma coleção ou depósito de armas (tal qual o vocábulo inglês *armory*), foi transportada para o português pelo poeta e romancista paraibano (passando de substantivo a também adjetivo) porque carregava essa denotação, já vislumbrada por Ariano nos ferros de marcar boi e nas indumentárias de couro dos vaqueiros.³ O crítico literário Cristhiano Aguiar explica em que contexto a heráldica armorial se encontrava na cultura popular e porque proporcionava um grande apelo visual.

O armorial possuía duas linhas de ação: recriar uma arte erudita a partir do romanceiro popular nordestino e aproximar essa criação à heráldica, à cultura dos emblemas, dos estandartes e das alegorias.

No caso do romanceiro popular, os escritores deveriam retomar personagens, formas fixas e imagens poéticas da poesia popular, bem como se aproximar de certa atmosfera mágica, encantada, épica e barroca, que seriam típicas desse popular. Na proximidade com a heráldica, reside, possivelmente, o grande achado do armorial: os emblemas, os glifos, as alegorias e os esmaltes fazem parte de uma vertente importante da cultura nordestina, seja nos estandartes das procissões e penitências, nos campos de futebol, ou nas estripulias carnavalescas das ladeiras de Olinda,⁴ e conferem uma visualidade muito marcante às obras dessa estética. (Aguiar, 2010, p. 23)

Aguiar chama atenção para o caráter mágico que permeia as obras do armorial (e, acrescento, que se liga a um fator teleológico do movimento): o do regresso a um passado hipotético, somente passível de concretização sob uma junção de fatores idealizados. Em outras palavras, o fantástico ou o irradiante servia de canal para um ambiente distante no tempo, mas que só poderíamos conhecer se admitíssemos uma determinada combinação de elementos. Por isso a indagação do historiador Leonardo Ventura (2007, p. 31): “o que levou tais músicos a compor uma música baseada em elementos de um passado longínquo, obedecendo a moldes [...] eleitos como pertencentes a um dado espaço, senão o próprio desejo de retorno a esse espaço de reconstrução imaginária?”.

³ Conta o compositor Clóvis Pereira: “Ele [Ariano] fez uma analogia entre os ferros de marcar boi, e as roupas dos vaqueiros, e as lanças e as armaduras dos cavaleiros medievais. Ariano sempre foi um amante das coisas da idade média” (apud Amaral, 2002b).

⁴ A bem da verdade, estandartes de clubes de futebol e de agremiações carnavalescas não se enquadram no campo imagético do universo desenhado para o armorial por serem elementos da cultura urbana.



O UNIVERSO IMAGÉTICO E A NATUREZA DA ARTE ARMORIAL

Manifestações tão distintas entre si, porém comuns à cultura interiorana nordestina, são reunidas dentro do que se pode definir como “armorial”, tal qual Ariano Suassuna resume no parágrafo seguinte. Note-se ainda, para descrever ou justificar o recorte de manifestações *musicais* pertinentes ao armorial, que o escritor recorre também a um processo imagético que enfatizava o caráter ancestral e rústico, não refinado, do som inerente às fontes em que o movimento bebia.

Descobri que o nome “armorial” servia, ainda, para qualificar os cantares do Romanceiro, os toques de viola e rabeca dos Cantadores – toques ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta,⁵ lembrando o clavicórdio e a viola-de-arco⁶ de nossa Música barroca do séc. XVIII. (Suassuna, 1974)

A recomposição dessa rusticidade na música armorial foi buscada na instrumentação padrão que caracterizou sobremaneira seus dois primeiros e mais famosos grupos, a Orquestra Armorial⁷ e o Quinteto Armorial, os quais, por razões simbólicas, basicamente empregavam cordas friccionadas, viola caipira (ou cravo, na Orquestra), flauta transversal (ou pífano, no Quinteto) e percussão simples. Tal processo de recomposição, que envolveu também a escolha de ritmos e escalas modais – pelo que constatamos no exame da discografia dos dois citados grupos – partiu de premissas que vieram a ser revisadas por obras posteriores aos anos 1970, em especial por algumas que foram estreadas na última década. Interessam, neste artigo, a rigor, não propriamente as obras armoriais, mas as premissas estéticas que carregam, as que me cabe discutir sob um enfoque histórico e crítico.

Entre os problemas em questão, um parece ser recorrente: o de tomar a música armorial por música folclórica, quando a primeira baseia-se na segunda. Considere-se o fato de que nenhum compositor armorial, nem os integrantes da Orquestra Armorial e do Quinteto Armorial, atuou antes na música folclórica; ao contrário, eram músicos de formação conservatorial e compunham escrevendo em partitura. A supervalorização dessa apropriação erudita, que deu ao armorial um aspecto de tão autenticamente telúrico quanto a arte popular *in natura*, pode ser constatada por

⁵ Aqui há o pressuposto legitimado pelo senso comum de que algo rústico é necessariamente antigo; ou, ao menos, que timbres ásperos, rústicos, remetem a sonoridades não mais praticadas em larga escala e nas cidades.

⁶ Percebe-se, ato contínuo, a incongruência na atribuição de qualidades rústicas ao cravo e à viola de arco, os quais – mesmo realmente assemelhados, quanto ao timbre, à viola e à rabeca – não nos consta que sejam descritos como instrumentos rústicos, até porque seus processos de fabricação são padronizados há séculos e nenhum nem outro eram empregados na música folclórica de outrora; isso sem falar nos problemas de diapasão que acentuam tal toque rústico na viola e na rabeca, mas são ausentes nos seus dois instrumentos homólogos.

⁷ Que teve como antecessora um quinteto sem nome oficial, em 1969; formado por violino, viola de arco, duas flautas e percussão, com eventual inclusão de um violão (Aloan, 2008, p. 8).



declarações de Antonio Madureira (apud Ventura, 2007, p. 99 e 177), que tomou Mário de Andrade por leitura principal e buscou aprender as inflexões e harmonias dos violeiros populares.

Já o depoimento do artista plástico Romero de Andrade Lima, sobrinho de Ariano Suassuna, no curta-metragem *Música Armorial* (2000), de sua direção, é exemplar para ilustrar essa falácia.

Se você pegar a raiz do movimento armorial mesmo, ela não nasceu na década de 70, ela nasceu quando uma arte veio através dos portugueses e incontrolavelmente ela acabou sendo influenciada pela arte índia e negra. O movimento foi na verdade uma celebração de algo já acontecido. (Coimbra et alii, 2007, p. 11)

É certo que o Movimento Armorial agregou e deu forma a uma tendência artística que vinha sendo antecipada em várias artes no Recife – incluída as obras musicais de Mignone, Guarnieri, Siqueira e, mormente, Guerra-Peixe. No entanto, esse “algo já acontecido” que Romero de Andrade Lima cita deve ser entendido, repetimos, como a adoção de matrizes regionais pela arte erudita, não como as matrizes. E se o êxito do armorial como manifesto é indubitável, há de se questionar sua contribuição pouco expressiva para o impulsionamento do ensino e da crítica de artes em Pernambuco (ou mesmo no Nordeste) quando possuía condições para empreender mais além.

Sabendo-se que um manifesto não tem o mesmo objetivo de uma escola de artes, convém explicar que esta contestação foi despertada pelo apoio político ou institucional que o movimento recebeu⁸ – e que reverteu mais para a própria subsistência do que para um programa estrutural que lhe garantisse a continuidade⁹ tal qual, ironicamente, apregoava Mário de Andrade no seu alegórico romance *O banquete* (2004, p. 153): “O que faz a música duma nação é um conjunto de elementos: escolas, ensino, literatura, crítica, elementos de execução, orientação consciente e predeterminada de tudo”.

Lastreamos essa observação nas críticas que Ariano Suassuna recebeu por não ter estimulado outras correntes estéticas quando exercia cargos públicos de indicação política, ao mesmo passo em que não houve sequer uma preocupação (nem uma tentativa concreta, seja de Ariano seja de músicos armoriais) em instituir ações de

⁸ Ariano Suassuna, segundo Ana Cristina Lima (2000, p. 16 ss.), relata problemas enfrentados para garantir a continuidade dos trabalhos do Quinteto Armorial e da Orquestra Romançal nos anos 1970, inclusive a falta de compromisso com a continuidade que é folcloricamente peculiar à administração pública brasileira. Todavia, chamamos a atenção aos períodos em que o escritor ocupou cargos no Poder Executivo, como mencionaremos adiante, e detinha atribuições para estabelecer um programa como o que reclamou.

⁹ À exceção do Balé Popular do Recife (fundado em 1976 sob o nome de Grupo Circense de Dança Popular e rebatizado no ano seguinte), na ativa até hoje.



preservação, memória, reflexão e pesquisa sobre a arte armorial, como: acervo de partituras,¹⁰ disciplinas específicas em cursos superiores de teatro, música, literatura ou artes,¹¹ fonoteca musicológica etc. (nem existe ainda um site na Internet que trate da produção do Movimento Armorial, como um todo ou especificamente em alguma arte). Conforme Amílcar Bezerra:

Suassuna assumiu cargos como gestor de política cultural na prefeitura do Recife e no governo do Estado de Pernambuco, privilegiando o apoio a artistas populares ou artistas eruditos que de alguma forma procurassem *se avizinhar dos temas da cultura popular* – aí compreendida em sua vertente mais próxima do rural e conseqüentemente menos influenciada pelos valores modernos e mercadológicos. (Bezerra, 2009, p. 2, grifo meu)

O CAMPO DE AÇÃO DO MOVIMENTO ARMORIAL

A transmutação do armorial em um movimento artístico oficial do Estado de Pernambuco sem proporcionar em contrapartida um estímulo mais consistente à transmissão de conhecimentos, ou ao fortalecimento da cadeia produtiva da arte folclórica *de facto*, foi um segundo ponto gerador de críticas a Ariano Suassuna, em especial por parte dos músicos ligados a outro movimento. O Mangubeat. Herom Vargas (2007, p. 59 ss.) aponta que o discurso de reação do Mangubeat dirigia-se “aos que usavam a cultura popular sem desenvolverem-na, apenas usando suas formas sem retribuir de algum modo” através de “políticas culturais limitadas e sem ousadia” – citando explicitamente o armorial e Suassuna¹² – paralelamente ao contexto de concentração dos meios midiáticos no eixo Rio–São Paulo e de estagnação econômica no Recife dos anos 1980.

Tão significativo é o peso da atuação política de Ariano Suassuna em prol do armorial que as fases do Movimento são divididas por Ana Paula Campos Lima (2000) conforme os cargos públicos principais ocupados por Ariano Suassuna:¹³ a primeira fase, “Experimental” (1970-1980), quando ele era diretor do Departamento de Extensão da Universidade Federal de Pernambuco (1969-1974), integrante do Conselho Estadual de Cultura (1968-1972) e depois Secretário de Cultura do Recife (1975-1978); a segunda fase, “Romançal” (1980-1995), quando o escritor estava mais dedicado à carreira acadêmica,¹⁴ e a terceira fase, “Arraial” (iniciada em 1995), após

¹⁰ Ventura (2007) conta que as partituras das obras gravadas pelo Quinteto Armorial até 1975, à exceção de uma, perderam-se em uma enchente ocorrida no Recife.

¹¹ É sintomático que Pernambuco permaneça até hoje sem curso de Composição (em qualquer nível: técnico, bacharelado ou pós-graduação) nem programa de pós-graduação em Artes.

¹² Bezerra (2005, p. 2) corrobora.

¹³ Tal qual descreve Gaspar (2003).

¹⁴ Conforme Bezerra (2005, p. 2), o escritor passou de 1981 a 1991 sem publicar livros e artigos na imprensa.



a primeira passagem de Ariano pela Secretaria Estadual de Cultura (1995-1996) – a quarta seria de 2007 a 2010.

A pesquisadora Roberta Ramos Marques ponderou inclusive sobre a volta de Ariano Suassuna à Secretaria de Cultura, que a disposição do escritor continuava a ser a de

[...] dar continuidade às metas perseguidas desde a década de 70, o que já provoca, no entanto, algumas dúvidas bem perplexas e, em alguns casos, descontentamento. *Talvez a vinculação de uma estrutura política a um movimento estético formado por uma elite de intelectuais não fosse vista com tantas ressalvas se seus pilares ideológicos tivessem sido revistos.* Mas, ao que tudo indica, Ariano Suassuna continua a tratar a cultura popular como a salvaguarda da identidade nacional, como se a cultura popular e o povo, vistos da perspectiva da elite, permanecessem ilesos à história, e também não dialogassem, por sua própria iniciativa, com as culturas de massa e com as da elite. (Marques, 2007, p. 4, grifo meu)

Porém, acrescento, só vim a observar alguma revisão dos postulados estéticos do armorial na música em obras compostas na última década e desvinculadas de qualquer ação de política cultural, pelo que resta estudá-las futuramente para investigar se constituem uma retomada ou apenas uma releitura da música armorial. Na gestão de Ariano Suassuna nos últimos anos, tanto na Secretaria Especial de Cultura quanto na Secretaria de Assessoria ao Governador, coordenada pelo escritor desde 2011, predominam suas já conhecidas aulas-espetáculos, com a participação de artistas que trabalham com ele há longa data¹⁵ – incluídos desta vez artistas ligados à tradição popular, como o dançarino Gilson Santana, mais conhecido por Mestre Meia Noite.

Discordo da divisão de fases do Movimento Armorial proposta por Ana Paula Campos Lima porque ela leva em conta fatores político-cronológicos em lugar dos estéticos, subestimando o rompimento entre Cussy de Almeida e Ariano Suassuna, fato-chave que levou à criação do Quinteto Armorial, em alternativa à timbrística da Orquestra Armorial, e ao posterior delineamento das duas linhas estilísticas hegemônicas na música armorial. Deve-se somar a esse argumento a observação de que na fase intitulada “Romançal”, que durou cerca de 15 anos (1980-1995) e

¹⁵ Tal qual Antonio Madureira e a dançarina Maria Paula Costa Rego.



coincidiu com um recolhimento político de Ariano Suassuna, não há registro de gravações musicais de grupos armoriais ligados ao escritor em Pernambuco.¹⁶

O compositor e violista Jarbas Maciel, que participou da Orquestra Armorial, define com clareza essa divisão estilística, chamando o trabalho da orquestra de “Primeiro Armorial” e o do Quinteto de “Segundo Armorial” (Amaral, 2002a):

[O armorial] Ainda existe como proposta estética musical. Na música permanece o que a gente chama de “segundo armorial”. Historicamente, existe o primeiro armorial, que foi obra de Ariano, Cussy, Clóvis Pereira, Capiba e eu. Depois houve uma divisão, um desentendimento: Ariano separou-se de Cussy, então maestro da Orquestra Armorial (OA) do Conservatório Pernambucano de Música (CPM), depois reduziu o movimento ao Quinteto Armorial (QA) e até hoje continua pesquisando com Zoca [Antônio José] Madureira e o Quinteto Romançal¹⁷.

Assim, verifica-se a persistência em um projeto de continuidade do armorial com poucas diferenças em relação à linha de ação dos anos 1970, quando era mais enfático o discurso de regresso a raízes barrocas, renascentistas e medievais, mescladas pela mestiçagem tropical. Comparando-se essa linha de ação, quase que exclusivamente a serviço de um programa estético, com a Escola da Bahia, o outro polo de maior estímulo à música de concerto nacional fora do eixo Rio–São Paulo no século XX, desvela-se a importância que teve em Salvador um programa que abrangia ao mesmo tempo composição, difusão cultural (planejamento, programação...) e educação (Lima, 1999, p. 110), enquanto no Recife não havia um plano estruturado de cunho pedagógico em qualquer nível de aprendizado, sob a perspectiva armorial,¹⁸ e era pressuposto que o estímulo à composição e à difusão cultural estéticas contemporâneas não fosse contemplado, em contraste com o que Ernst Widmer direcionava na Bahia.¹⁹

¹⁶ *Ligados a Ariano Suassuna*, pois a Orquestra Armorial, durante uma das gestões de Cussy de Almeida à frente do Conservatório Pernambucano de Música, foi brevemente reativada e gravou dois CDs em 1994. Tal iniciativa não é levada em consideração nos estudos que encontramos sobre o armorial.

¹⁷ Quarteto Romançal, na verdade.

¹⁸ Segundo o compositor Clóvis Pereira (cf. Amaral, 2002b), houve uma tentativa de desenvolver exercícios didáticos que usassem modos e ritmos da música nordestina como modelo: “Ariano certa vez propôs isso, mas a diretoria do Conservatório [Pernambucano de Música] naquele momento [s/d.] não conseguiu motivar os professores de percepção musical e solfejo a pesquisarem essa forma de ensino, levando em conta que não há livros sobre o assunto enfatizando o modo nordestino de cantar. Bastaria encomendar aos compositores solfejos em escala armorial e isso iria ficar, no meu ver, muito bom – integraria o povo à música, tal qual o ensino de música popular, condenado até os anos 1970. Tentei fazer isso [no Departamento de Música da UFPE], mas não consegui porque há um departamento de teoria que é quem decide. Hoje é viável tal proposta.”

¹⁹ Também não consta que o Movimento Armorial tenha promovido festivais, congressos, intercâmbios e iniciativas afins.



REVISÕES CONCEITUAIS

Note-se que a concepção de arte armorial idealizou uma combinação peculiar de influências raciais e históricas na arte brasileira que nunca se deu no real, a não ser como resultado prático da própria arte armorial (e de forma plural, isto é, *sob várias combinações*). Citando Canclini, Amílcar Bezerra (2005) elucida que a postura reativa do armorial ante a impossibilidade material de se consolidar perante os paradigmas mercadológicos do campo cultural *lato sensu* da época (lembrando-se que Ariano Suassuna sempre teve uma postura crítica quanto à cultura de massas) incorre em um “intrigante fascínio nostálgico pelo pré-moderno”, no qual se busca um passado idealizado, ordenado sob as hierarquias de ordem tradicional ou espiritual em contraposição à modernização socioeconômica vista como “inimiga da autonomia da esfera cultural na medida em que a submete a fatores mercadológicos” (cf. Bezerra, 2005).

A apologia do armorial à mestiçagem cultural ibérica, pelas alegadas contribuições de mouros, judeus e cristãos e por seu vínculo ancestral com a cultura sertaneja nordestina (refletida musical no modalismo²⁰), determinou que os compositores ligados ao movimento hibridizassem matrizes nordestinas, ibéricas, indígenas e negras, com maior ênfase nas duas primeiras. Por outro lado, a crença de que o modalismo se preservava de forma natural no interior do Nordeste – além, claro, do surgimento do armorial na região – explica por que não tenhamos conhecido música armorial que bebesse, a título de ilustração, do rasqueado matogrossense, do carimbó paraense, do malambo pampeano ou do caxambu mineiro (se bem que a Orquestra de Câmara do Mato Grosso e a obra de José Eduardo Gramani oferecem perspectivas em algumas dessas direções).

Já a minimização do elemento negro na música armorial, foi reconhecida e compensada timidamente no terceiro disco do Quinteto Armorial, que leva o nome do grupo (1978). Tal nos impele a pensar que esse fator poderia ter sido corrigido se houvesse sobrevivido maior do conjunto musical dissolvido em 1980, pois observamos apenas uma ou nenhuma amostra da presença de ritmos como o maracatu nação (dito também “de baque virado”), a congada, o afoxé, o banzo e o jongo, por exemplo, no repertório armorial. A presença de ritmos indígenas também é discreta, face que as matrizes rítmicas tinham de se mesclar ou se alternar com as do baião (Ventura, 2007) sob o predomínio de harmonias e melodias modais.

O uso de temas modais nordestinos na música de concerto é observado desde a década de 1930, pelo menos, por compositores como Villa-Lobos e Francisco Mignone e, depois, por Camargo Guarnieri e José Siqueira. No entanto, esses temas eram desenvolvidos em padrões formais e gêneros de composição já estabelecidos, como

²⁰ No modalismo heptatônico, em especial, e não no hexatônico ou pentatônico.



a sinfonia e a forma sonata, e sob uma instrumentação sinfônica tradicional; enquanto Guerra-Peixe serviu de parâmetro para os compositores armoriais ao buscar criar peças camerísticas e em formas curtas, com uma intencional escolha de instrumentos de concerto visando à aproximação de equivalentes populares (veja-se *A inúbia do cabocolinho* e *De viola e de rabeca*). Tanto Guerra-Peixe quanto os armoriais, em suma, preocuparam-se em levar a cabo – com um discurso reativo e ficcionalmente reconstrucionista, como vimos – o projeto modernista de Mário de Andrade na música, que procurava, como aponta Elizabeth Travassos (apud Bezerra, 2009, p. 5 ss.), aproximar-se da “alma do povo” pela emancipação da música buscada originalmente no ambiente popular, não imitando modelos europeus vigentes. Sob outro aspecto, encontra-se nessa trajetória do armorial um traço fugidio que Paulo de Tarso Salles aponta primeiramente no neoclassicismo inaugurado por Stravinsky e que não tinha como objetivo a renovação dos códigos musicais, mas “a ‘textualidade’ de signos que ocasionalmente podem dialogar por meio de procedimentos composicionais descontextualizados” (Salles, 2005, p. 98).

Essa descontextualização, no armorial, consistia em estimular a mescla de atmosferas modais, padrões rítmicos nordestinos e, por vezes, as danças e ressonâncias barroco-renascentistas, ainda que Mário de Andrade não tivesse ressalvas em seu *Ensaio* a aspectos formais ou organológicos a serem evitados, cabendo aqui sublinhar que o pensador paulista não se opunha ao diálogo com a música europeia, mas que prezava apenas, em um âmbito mais específico, que fossem abertas possibilidades a partir de matrizes brasileiras.

Si fosse nacional só o que é amerindio, também os italianos não podiam empregar o órgão que é egípcio, o violino que é arabe, o cantochão que é grecoebraico, a polifonia que é nordica, anglosaxonia flamenga e o diabo. Os franceses não podiam usar a ópera que é italiana e muito menos a forma-de-sonata que é alemã. E como todos os povos da Europa são produto de migrações preistoricas se conclui que não existe arte europeia. (Andrade, 1962, p. 16; preservou-se nesta citação a grafia e pontuação originais)

Assim, é possível compreender as reiteradas explicações de Ariano Suassuna de que o alvo a ser combatido pela música armorial era a música massiva imposta pelos meios de comunicação; não por rejeição à hibridação, mas pelo que ele julgava uma excessiva influência na música popular brasileira já estabelecida (o frevo de rua, por exemplo, não serviu de fonte ao armorial dos anos 1970, dada a influência presente das orquestras de rádio nele). O Movimento Armorial prestou, nesse sentido, uma última contribuição ao “aproveitamento das potencialidades brasileiras”,



estimulado desde a Era Vargas (Tinhorão, 1998, p. 290), mas sem ambições em âmbito internacional que visassem à construção identitária do país perante o exterior ou que integrassem uma política nacional de boa vizinhança.

Uma propícia configuração de preceitos nacionalistas, materiais temáticos regionais (delimitados por um painel imaginário de significativa força simbólica) e experiências artísticas prévias – impulsionadas por ações de incentivo cultural públicas que privilegiavam seletivamente a difusão da estética almejada, embora de forma pouco visível em âmbito educacional – animou a concepção do Movimento Armorial, que visualizou uma arte artificialmente mestiça e reconstrucionista, de estilo bem delineado, e representou uma última proposta nacionalista com visão integrada das artes. Em futuros artigos, um exame estilístico mais apurado investigará em que termos e medidas podemos traçar um perfil dessa mistura de matrizes na música armorial e delinear aspectos de permanência e mutação ante o quadro geral do repertório armorial existente.



REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguiar, Cristhiano. “Obra-prima do romancista popular nordestino”. *Continente*, v. 118, p. 22-25. Recife, 2010.
- Aloan, Rafael Borges. *A organologia e a adaptação timbrística na música armorial*. Monografia de conclusão de curso. Rio de Janeiro: Unirio, 2008.
- Amaral, Carlos Eduardo. “Ritmos de um rico simbolismo instrumental”. *Continente*, v. 118, p. 27-29. Recife, 2010.
- Amaral, Carlos Eduardo. Entrevista com Jarbas Maciel. Site Audições Brasileiras, Recife, 2002a. Disponível em <http://www.audicoesbrasileiras.mus.br/materias/entrevista-jarbas.html>, acesso em 7 fev. 2012.
- Amaral, Carlos Eduardo. Entrevista com Clóvis Pereira. Site Audições Brasileiras, Recife, 2002b. Disponível em <http://www.audicoesbrasileiras.mus.br/materias/entrevista-clovis.html>, acesso em 7 fev. 2012.
- Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- Andrade, Mário de. *O banquete*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2004.
- Bezerra, Amílcar. “Movimento Armorial x Tropicalismo: dilemas brasileiros sobre a questão nacional na cultura contemporânea”. In: *Enecult – Encontros de Estudos Multidisciplinares em Cultura V*, Salvador, 2009. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/enecult2009/19176.pdf>, acesso em 5 fev. 2012.
- Bezerra, Amílcar. “Estrela armorial: a presença de Ariano Suassuna na mídia nacional”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, v. 28. Rio de Janeiro: Intercom, UERJ, 2005. Disponível em http://ufpe.academia.edu/AmilcarBezerra/Papers/600657/Estrela_Armorial_a_presenca_de_Ariano_Suassuna_na_midia_nacional, acesso em 7 fev. 2012.
- Coimbra, A. L. C.; Almeida, L. A. B.; Alves, M. S.; Alves, P. R. “O Movimento Armorial reafirmando as raízes da cultura popular”. In: *Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação da Região Nordeste*, v. 9. Salvador, 2007. Disponível em <http://www.intercom.org.br/papers/regionais/nordeste2007/resumos/R0259-1.pdf>, acesso em 2 fev. 2012.
- Gaspar, Lúcia. “Ariano Suassuna”. *Pesquisa Escolar Online*, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=328&Itemid=180, acesso em 6 fev. 2012.
- Griffiths, Paul. *Enciclopédia da música do século XX*. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. Revisão de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1995.



Guerra-Peixe, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Org., introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

Lima, Ana Paula Campos. “A Música Armorial: do Experimental à fase Arraial”. In: Jornada de Iniciação Científica da Unicap, v. 2 Recife: FASA. 2000. Disponível em <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos-1.html>, acesso em 2 fev. 2012.

Lima, Paulo Costa. *Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia*. Salvador: Fazcultura, Copene, 1999.

Marques, Roberta Ramos. “Utopia e ideologia na estética e na política de Ariano Suassuna”. In: Dionisio, Angela Paiva; Vieira, Anco Márcio Tenório; Rosa, Adriana Letícia Torres; Souza, Edna Guedes; Rodrigues, Siane Góis Cavalcanti (orgs.). Anais do PG Letras 30 Anos – O Caminho Se Faz Caminhando. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPE, Recife, 2007, p. 345-354. Disponível em http://www.pgletras.com.br/Anais-30-Anos/Docs/Artigos/3.%20Pesq%20em%20andamento%20Literatura/3.9_Roberta.pdf, acesso em 7 fev. 2012.

Salles, Paulo de Tarso. *Aberturas e impasses: o pós-modernismo na música e seus reflexos no Brasil – 1970-1980*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

Silva, Flávio (org). *Camargo Guarnieri: o tempo e a música*. Rio de Janeiro: Funarte; São Paulo: Imprensa Oficial de São Paulo, 2001.

Suassuna, Ariano. “O Movimento Armorial”. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1974, p. 9. In: Lima, Ana Paula Campos. Disponível em <http://www.unicap.br/armorial/movimento/produtos-1.html>, acesso em 2 fev. 2012.

Tinhorão, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

Vargas, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

Ventura, Leonardo Carneiro. *Música dos espaços: paisagem sonora do Nordeste no Movimento Armorial*. Tese (Doutorado) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2007.

CARLOS EDUARDO AMARAL é Mestre em Comunicação, especialista em Jornalismo e Crítica Cultural e graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Pernambuco; atua como crítico de música clássica colaborador da revista *Continente*; foi agraciado em concursos nacionais da Funarte e Fundaj (Fundação Joaquim Nabuco) por estudos sobre ativismo político e música sinfônica; presta serviços ao Ministério da Cultura como parecerista nas áreas de música clássica e música instrumental e integra o quadro de membros da Society for Ethnomusicology (EUA).



Facetas da canção de Aldir Blanc, o “ourives do palavreado”

*Luis Eduardo Veloso Garcia**

Resumo: O artigo em questão objetiva refletir a produção de canções do “Ourives do Palavreado” Aldir Blanc através de diversas opiniões teóricas referentes a sua obra. Levantando, portanto, a visão de grandes nomes de nossa cultura como Dorival Caymmi, Roberto M. Moura, Sérgio Alcides, Sérgio Cabral e muitos outros buscaremos não somente definir a obra deste compositor, mas também compreender o valor que esta carrega para a canção nacional.

Palavras-chave: Música popular brasileira – Século XX – canção – crítica musical.

Abstract: This article aims to reflect the production of songs the “Goldsmith’s of Verbiage” Aldir Blanc through several theoretical opinions regarding of the work. Presenting, therefore, the vision of the great names from our culture such as Dorival Caymmi, Roberto M. Moura, Sergio Alcides and many others, we will seek not only define the work of this composer, but also understand the value that this carries for the national song.

Keywords: Brazilian popular music – 20th century – song – music criticism.

Aldir Blanc é uma glória das letras cariocas. Bom de se ler e de se ouvir,
bom de se esbaldar de vir, bom de se Aldir.
— Chico Buarque.

Veremos diversas opiniões referentes à produção cancionística de Aldir Blanc para que através delas cheguemos ao saldo comum dessa obra que é tão rica e variada. Considerado um dos maiores letristas de nossa canção nacional, Aldir Blanc tem em sua obra cerca de 450 canções compostas, registradas em parceria com grandes nomes como Mauricio Tapajós, Guinga, Moacyr Luz, Djavan, Cristóvão Bastos, Ivan Lins e, a mais conhecida de todas, com João Bosco. Deste gigantesco nú-

* Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Paraná, Brasil. Endereço eletrônico: dinhopiraju@gmail.com.

Recebido em 7 de outubro de 2013 e aprovado em 11 de novembro de 2013.



mero de produções, vemos um compositor que melhor do que ninguém sabe colocar o espaço que o cerca dentro da canção, mais precisamente o espaço do subúrbio carioca, observando com rara habilidade as histórias e os falares da Zona Norte do Rio de Janeiro.

Como destaca um dos maiores nomes da canção brasileira, o genial Dorival Caymmi, na gravação de abertura do primeiro disco solo de Aldir Blanc chamado *Vida noturna* (2005), a força do retrato do espaço carioca é o ponto central das canções de Aldir. Na transcrição precisa das palavras de Caymmi:

Aldir Blanc é compositor carioca. É poeta da vida, do amor, da cidade. É aquele que sabe como ninguém retratar o fato e o sonho. Traduz a malícia, a graça e a malandragem. Se sabe de ginga, sabe de samba no pé. Estamos falando do *ourives do palavreado*. Estamos falando de poesia verdadeira. Todo mundo é carioca, mas Aldir Blanc é carioca mesmo. (Caymmi, 2005)

A alcunha “ourives do palavreado” empregada por Caymmi é, sem dúvida, uma das melhores definições de Aldir Blanc, pois, como o cancionista baiano deixa claro, Aldir não transforma em ouro somente a palavra (como se falava antigamente dos poetas), mas sim transforma em ouro o palavreado, que é uma característica marcadamente pejorativa segundo os dicionários, como podemos ver na definição do *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa* (2000) – “conjunto de palavras com pouco ou nenhum nexos e importância” (Ferreira, 2000, p. 509) –, mas que nas canções de nosso compositor ganha um valor inestimável, reluzindo poeticamente como ouro.

Outro autor que nos ajuda a definir o perfil do Aldir Blanc das canções com grandes considerações sobre as principais características de suas composições é Roberto M. Moura no texto intitulado “Aldir Blanc: a poesia que é música duas vezes”, presente na histórica edição do songbook *A poesia de Aldir Blanc* (2001), feito por Almir Chediak com as partituras das mais conhecidas canções letradas pelo compositor, sendo o único songbook da famosa série publicada pela editora Irmãos Vitale a tratar especificamente da obra de um letrista. Dessa honra de Aldir Blanc ser o primeiro – pois “jamais se reuniu num único songbook as letras (ou poesias musicadas) de nenhum letrista” – é que escreve Moura, alinhando “dezenas de justificativas para que a poesia abra esse espaço num terreno prioritariamente musical” (Moura, 2001, p. 4).

O primeiro ponto ressaltado por Moura é a já citada presença constante do subúrbio carioca na obra de Blanc, mais especificamente os bairros que formam a Zona Norte do Rio de Janeiro, definindo nosso compositor como “carioca com Vila Isabel no DNA”. Apesar do protagonismo de Vila Isabel, os outros bairros vizinhos que for-



mam esse trecho da Zona Norte do Rio, entre eles, Tijuca, Aldeia Campista, Andaraí, Estácio e Muda, onde Aldir Blanc mora atualmente, marcam seus espaços dentro das canções de nosso autor.

Numa entrevista para *O Pasquim* em 11 de julho de 1975, e que se encontra também neste songbook, ao ser indagado pelo entrevistador Roberto Moura para que ele se apresentasse aos leitores, Aldir Blanc descreve justamente os espaços geográficos dos quais ele morou, deixando clara a importância destes para a formação do artista Aldir, cronista, poeta, músico e, até mesmo, médico:

“– Nasci em 1946, no Estácio, rua Santos Rodrigues, transversal da rua Maia Lacerda. Fiquei lá seis anos e, depois, fui morar em Vila Isabel, na rua dos Artistas, perto do Benedito Lacerda. Da minha casa, eu ouvia a flauta tocada na dele. Aquele ambiente teve um peso muito grande nas decisões que, muito tempo depois, eu acabei tomando até mesmo inconsciente dessa relação. [...] Essa coisa de família grande, grandes beberrões, reuniões constantes, festas incríveis, mesa no quintal. A Zona Norte se entranhou em mim de vez, com seus vitrolões, seus álbuns de 78 rotações.” Aos 13 anos, Estácio de novo. Até 20 anos, quando foi morar no Largo da Segunda-Feira. Aos 25, com o casamento, mudou-se para a av. Maracanã (“quase Vila Isabel, se andar dois quarteirões estou na Rua dos Artistas”). (Moura, 2001, p. 6)

Esse espírito do espaço refletir o estilo do compositor vai ser reafirmado sempre nas falas e também nas canções, pois, como Aldir Blanc diz numa entrevista para a revista digital *Algo a Dizer*: “sou essencialmente um homem da Zona Norte, e é claro que meu trabalho reflete isso” (Blanc, 2008).

Retornando ao texto de Roberto M. Moura, entre as justificativas que ele levanta para que Blanc seja o primeiro letrista a ganhar um songbook de sua obra, o autor aponta para a capacidade da poesia-musicada de Aldir Blanc em diversificar estilos, pois “Aldir mistura a tradição que começa com Catulo, passa por Orestes Barbosa e Caymmi, chega a Vinicius e desemboca em autores modernos como Fátima Guedes, Cazusa e Renato Russo” (Moura, 2001, p. 4). A outra justificativa está no resultado extraído dessa mistura da tradição e do moderno em nossa canção, que é um

resultado incrivelmente ambivalente – que ora é cru (“tá lá o corpo estendido no chão, em vez de rosto uma foto de um gol”), ora é deramado (“é a ponta de um torturante band-aid no calcanhar”), ora é radicalmente político (“glória a todas as lutas inglórias, que através da nossa história não esquecemos jamais”), ora é visceralmente ro-



mântico (“bordei essa canção com o paetê que há no lixo aonde as glórias renascem: memórias”). Ora é extremamente carioca (“São Sebastião do Rio de Janeiro ainda pode se salvar”), futebolístico (“quando você gritou Mengo, no segundo gol do Zico”), boêmio (“todo boêmio é feliz porque quanto mais triste mais se ilude”). Ora, é nacional num outro sentido, sem Rio, sem futebol e sem birita: “Nação” (“Dorival Caymmi falou pra Oxum: com Silas tô em boa companhia”), “O bêbado e a equilibrista” (“meu Brasil que sonha volta do irmão do Henfil”), “O mar no Maracanã” (“Doras iguais na Bahia e no Maracanã”), “Itajara” (“todo mundo afana, da gangue do Escadinha do seu bacana; só que a Falange Vermelha ao menos governa em cana”). (Moura, 2001, p. 4)

Outra característica que o autor aponta nas letras de Aldir, e que tomaram forma nas composições que ele faz com Guinga dos últimos 20 anos para cá é a forma que “o seu lado psi” emerge, com a soma de temáticas que possivelmente Aldir Blanc teve que lidar em sua profissão de médico, ideias da psicanálise colocadas diretamente em prática no modo da narração de suas letras: “meu catavento tem dentro o que há do lado de fora do teu girassol” (“Catavento e girassol”), “ela me disse que a dor é o lugar onde o prazer sentou pra descansar” (“Ramo de delírios”). Moura (2001, p. 4) questiona se seria o “fruto da interiorização compulsória da maturidade em recolhimento? Talvez”.

Mais um traço da obra de Aldir lembrado por Roberto M. Moura são suas “evocações recorrentes”, das quais “estão não apenas as crônicas de costumes, mas a alegria da celebração” (Moura, 2001, p. 4). Como escreve Moura, “Aldir é um sujeito que gosta de homenagear”:

Do mesmo modo que, no papo, perde-se falando bem de amigos, músicos e coisas cariocas, várias de suas parcerias seguem essa linha, exaltando Carlos Cachaca, Nelson Sargento, Tom Jobim, Hermeto Paschoal, Zé Nogueira, Noca da Portela, a Velha Guarda, bares do Rio, a rua Santo Amaro (no Catete), Botafogo, Vasco e Flamengo, Paquetá, Maracanã e, mais prosaico impossível, torresmos e moelas. Sem falar de Chico e Marieta, transformados em neologismos de poesia sutil: “Marietarás, eu buarquerei em dois cavalos com asas de luz/ tu te nublarás, me eclipsarei.” (Moura, 2001, p. 4)

Nas palavras de Moura, estas “são referências dele, claro, e de sua geração como um todo”, pois as tais “letras em que faz suas exaltações carregam um tipo



de “reparo às injustiças”, levando em consideração “como se esses ícones celebrados em letra e música não estivessem merecendo da mídia ou da história o devido reconhecimento” (Moura, 2001, p. 4). Assim, para Moura, este é o trabalho do Aldir Blanc que “faz do verso uma espécie de edital: – Faço saber a quantos este virem que...” (Moura, 2001, p. 4).

Outro importante texto que procura definir o modo que Aldir Blanc compõe é o perfil sobre o nosso autor escrito por Sérgio Alcides, e que faz parte do livro *Música popular brasileira hoje* (2002), organizado por Arthur Nestrovski. Segundo Alcides, “a letra de Blanc se escreve (e canta) num ponto de convergência entre duas tradições: de um lado, a poesia moderna; de outro, o samba” (Alcides, 2002, p. 24). Novamente vemos um autor que aponta para o local específico que Aldir gosta de retratar, afirmando que “essa composição só seria possível na Zona Norte do Rio, onde nasceu (em 1946), longe dos apartamentos e barquinhos da bossa-nova” (Alcides, 2002, p. 24).

Ainda no perfil traçado por Alcides, vemos a preocupação de compreender os reflexos de grandes poetas do nosso modernismo dentro da obra de Aldir Blanc, destacando os nomes de Oswald de Andrade, Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. De Oswald de Andrade, ele enxerga na obra de Aldir: “muito do sarcasmo oswaldiano nas cenas populares vistas em canções como “Siri recheado e o cacete” (“no tapa a minha patroa espantou três sereias”) e “Kid Cavaquinho” (“Genésio!/ A mulher do vizinho/ Sustenta aquele vagabundo!”) (Alcides, 2002, p. 24).

De Manuel Bandeira, existe a referência “banderiana” porque várias de suas letras também são tiradas “de uma notícia de jornal”: “Tá lá o corpo estendido no chão./ Em vez de rosto uma foto de um gol” (“De frente pro crime”)” (Alcides, 2002, p. 25). De Carlos Drummond de Andrade,

se nota o (mau) humor drummondiano, na mistura de lirismo e ironia que lhe é tão característica. Sobretudo no que toca ao amor – “é um falso brilhante,/ é um disparate” (“Falso brilhante”) – e à solidão do indivíduo, como o pobre Latin Lover que morre “sem revólver, sem ciúmes, sem remédio,/ de tédio” (“Latin Lover”). E não só nessas velhas canções feitas com João Bosco, mas também na parceria mais recente com Guinga: “Como disse Drummond (mas que epopeia!),/ essas flores no copo de geleia/ me alucinam” (“Canção do lobisomem”). (Alcides, 2002, p. 25)

Por último, de João Cabral de Melo Neto,



a precisão cabralina aparece instigada pelas vanguardas dos anos 50/60, no experimentalismo de letras como as de “O ronco da cuíca” (“A fome tem que ter raiva pra interromper. / A raiva é a fome de interromper”) e “Escadas da Penha” (com coisas que viram verbos: “Penha/penou”, “vela/velou”, “nega/negou”, “anjo da guarda/guardou”). (Alcides, 2002, p. 25)

Apesar da aproximação pormenorizada que Sérgio Alcides constrói com os grandes poetas do modernismo nacional, não esquece de revelar a força do samba para nosso autor, pois segundo suas palavras, na obra de Aldir “toda essa biblioteca é aqui refundida nas rodas de samba e seu repertório: Donga, Geraldo Pereira, Wilson Batista, Noel Rosa e outros” (Alcides, 2002, p. 25). Portanto, a conclusão interessante a que chega o texto de Alcides é que da soma do mundo do samba com a técnica apurada dos modernistas brasileiros que se encontra a verdadeira definição do Aldir Blanc das canções, como podemos confirmar neste trecho:

A proximidade com o samba delimita um imaginário da malandragem, do subúrbio, do crime, das comidas, do sexo. Do outro lado, a poética modernista espanta os eufemismos, valoriza a gíria e o palavrão. As duas coisas sustentam a extraordinária habilidade do poeta para a narração. Às vezes, ele trata do desconsolo kitsch da massa, como em “Miss Suéter”. E, às vezes, de líderes do povo – como o “reizinho nagô” de “Tiro de misericórdia”. Já extensa, sua obra se assemelha a um ciclo de rapsódias, que reúne uma rica mitologia da cultura brasileira, cujos heróis “são pais de santo, pau de arara, são passistas/são flagelados, são pingentes, balconistas” (“O rancho da goiabada”). Leonor, Genésio, Margô e Anescar são figuras do nosso patrimônio simbólico, e as histórias de Blanc nos ajudam a criar uma memória brasileira e livre. E o melhor: sem a menor sombra de oficialismo nacional. (Alcides, 2002, p. 26)

Mais um nome interessante que dimensiona o espaço que nosso autor trabalha em suas composições é o de Sérgio Cabral com o texto “Aldir do Rio”, que prefacia o livro de Aldir Blanc chamado *Brasil passado a sujo: a trajetória de uma porrada de farsantes* (1993). Em que exalta o modo como Blanc consegue retratar sua cidade dentro das obras, seja em crônicas ou canções, transpondo com precisão o que faz parte do cotidiano daquele local, como podemos perceber na fala de Cabral: “Aldir é dotado de um talento especial para colocar em seu texto (e nas suas letras de música), inteiros personagens que nunca saíram das ruas e dos botequins” (Cabral,



1993, p. 7). Em sua conclusão, Sérgio Cabral é categórico em dizer que o Rio de Janeiro “é a cabeça e o coração desse extraordinário Aldir Blanc” (Cabral, 1993, p. 8).

Esta característica do cancionista que se preocupa em transpor para suas letras o espaço cotidiano que o rodeia é também pormenorizada no texto que Antônio Torres escreve para a orelha do livro *Um cara bacana na 19ª* (1997), de autoria do próprio Aldir Blanc. Para Torres (1997), “se ser carioca é um estado de espírito, como se dizia antigamente, ler Aldir Blanc é entender bem o espírito da coisa”. Novamente o distanciamento do lado turístico da cidade do Rio de Janeiro, compreendido pela Zona Sul, é destacado nas palavras do autor:

Passando ao largo da Zona Sul, e esnobando o seu charme e badaladação, Aldir Blanc fez da Tijuca e adjacências o seu habitat e laboratório. Para retratar um lado mais obscuro e aparentemente menos sedutor do Rio de Janeiro, com seus dramas particulares, suas malandragens e pequenas vilanias. Com humor e sordidez – para parodiar um conto de J. D. Salinger, que, aliás, não tem nada a ver com esta história. (Torres, 1997)

Também aqui, Torres lembra a inteligente elaboração da linguagem que passa na obra de Aldir Blanc em todos os gêneros com que trabalha, retratando de maneira perspicaz a fala cotidiana que permeia o subúrbio carioca pela montagem de um texto “coloquial e enxuto”, pois “ele escreve como se fala – e numa linguagem carioquíssima. Dispensa floreios e requintes estilísticos. Vai direto ao ponto, dando as zonas erógenas – por exemplo – seus verdadeiros nomes e apelidos”. Numa definição mais poética, Antônio Torres vai caracterizar, então, nas obras de Aldir “uma espécie de bric-à-brac, um armarinho com frascos de cheiro para os narizes mais sensíveis ao odor que vem das ruas – e das vísceras da sua própria clientela” (Torres, 1997).

Para finalizar os pontos de vista sobre o nosso compositor Aldir Blanc, deixamos para a conclusão do trabalho a inspirada fala de seu grande parceiro de canções e amigo Guinga na definição que este escreveu para a biografia de Aldir feita por Luiz Fernando Vianna, chamada *Aldir Blanc: resposta ao tempo* (2013):

Aldir não escreve, presta depoimento (sua obra são verdadeiros BOs da delegacia policial mais próxima), dá diagnóstico, antevê o futuro e enriquece o passado.

Doutor que socorre a alma humana, cuida do coração do palhaço e enche de fantasia a vida da empregada doméstica. Aldir corrige a



realidade. Gênio. Artista raríssimo. Seu navio, ancorado no porto São Cristóvão, singra o mar de São Januário, percorre uma reta sobre o Caju, toma a direita sobre a Ponte Rio-Niterói e, quando cruza a Baía de Guanabara, já tem os sete mares conquistados. Seu cruzeiro dura meia hora somente, pois o nosso capitão sente muita saudade de casa. (Guinga, 2013)



REFERÊNCIAS

- Alcides, Sérgio. “Perfil Aldir Blanc”. In: Nestrovski, Arthur (org.). *Música popular brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2002, p. 24-26.
- Blanc, Aldir. “Aldir Blanc – Rio, Zona Norte”. Entrevista a Marcelo Barbosa, Áurea Alves e Gustavo Dumas. Rio de Janeiro: *Revista digital Algo a Dizer*, jul. 2008.
- Cabral, Sérgio. “Aldir do Rio”. In: Blanc, Aldir. *Brasil passado a sujo: a trajetória de uma porrada de farsantes*. São Paulo: Geração, 1993, p. 7-8.
- Caymmi, Dorival. “Apresentação”. In: Blanc, Aldir. *Aldir Blanc, 50 anos*. S./l.: Alma Produções, 1996.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000, p. 509.
- Guinga. “Depoimento – contracapa”. In: Vianna, Luis Fernando. *Aldir Blanc: resposta ao tempo: vida e letras*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.
- Moura, Roberto M.; Alves, Luciano. *A poesia de Aldir Blanc: arranjos para guitarra, violão e teclados*. São Paulo: Irmãos Vitale, 2001.
- Torres, Antônio. Orelha. In: Blanc, Aldir. *Um cara bacana na 19ª*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1997.

LUIS EDUARDO VELOSO GARCIA é mestre pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), com Especialização em Estudos Linguísticos e Literários (2010) pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP) e formação em Violão Erudito e Popular na Escola Municipal de Música Maestro Américo de Carvalho (2008).



A prática musical coletiva

Rosemyriam Cunha*

Resumo

Este estudo investigou a prática musical coletiva sob a perspectiva de autores que consideram a música uma ação humana. Participaram da pesquisa dois grupos: uma banda instrumental e um coro. A metodologia constou da observação de ensaios e de entrevistas individuais semiestruturadas. O material foi analisado por meio da técnica da análise do discurso que revelou a complexidade do espaço do fazer musical coletivo no qual, além da produção da música, objetivo primordial do grupo, outros aspectos como os sociais, cognitivos e afetivos, compõem o universo relacional que se estabelece quando as pessoas se reúnem para fazer música.

Palavras-chave

Prática musical coletiva – Trajetória de vida – sociabilidade – afetividade – cognição.

Abstract

This study investigated collective music-making from the perspective of authors who considered music as a human action. Two the collective musical groups were involved in this research: an instrumental band, and a choir. Structured observations and semistructured interviews with individuals were used as methodology to gather data. The material was analysed through speech analysis techniques which revealed the complexity of music-making setting where, besides music production, the major goal of the groups, some other social, cognitive, and affective aspects took part of the relationships among people whenever they gather to make music together.

Keywords

Collective making-music – course of musical life – sociability – emotion - cognition

O fazer musical e seu produto, a música, estiveram presentes nos cenários da história humana de tal forma que essa atividade¹ pode ser considerada uma dimensão de memória e de afirmação da construção cultural humana. Isso porque, como elemento constituinte da vida, a música guarda nos detalhes da sua construção um relato de sua época, e, ao mesmo tempo, revela a capacidade das pessoas de recriar e simbolizar os eventos da realidade em diferentes formas de expressão, neste caso, a sonora.

* Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, Paraná, Brasil. Endereço eletrônico: rose05@uol.com.br.

Artigo recebido em 19 de agosto de 2013 e aprovado em 20 de novembro de 2013.

¹ Atividade: sob a perspectiva de Teplov (1977), a arte é uma ocupação humana, uma ação processual que propicia o desenvolvimento da consciência, da autoconsciência e das capacidades ligadas à sensação, percepção, imaginação e à comunicação.



Uma questão presente quando se estuda o contexto do fazer musical, é a compreensão dos aspectos sociais e pessoais que permeiam essa prática. Pela perspectiva sociocultural e bem próxima ao pensamento de Vygotsky, “um processo inteiramente social” proporciona oportunidades para que as pessoas se apropriem dos conhecimentos de sua cultura (Freitas, 2006, p. 104). Esse relacionamento acontece em interações nas quais as pessoas compartilham saberes. Assim, o fazer musical resultaria da reelaboração e da execução de elementos sonoros, rítmicos e harmônicos apropriados em interações sociais prévias. Uma manifestação musical revelaria, então, o repertório de saberes que foram adquiridos na coletividade e ao mesmo tempo, uma visão pessoal de como organizar e comunicar esses conteúdos em uma estrutura musical.

O sociólogo, Peter Martin, também defendeu a noção de que, ao produzir música, as pessoas revelam muito de si e de sua sociedade, uma vez que a arte dos sons “é criada e executada por pessoas reais e concretas em lugares e épocas particulares” (1995, p. 7). O mesmo autor defendeu que a individualidade, no seio de uma determinada coletividade, não deve ser ignorada.

É certo que o aprendizado musical na cultura ocidental demanda muitas horas de prática isolada. “A ênfase pedagógica é no desenvolvimento individual... o estudo é solitário, a relação professor-aluno é muito próxima” (Hikiji, 2006, p. 236). Porém, a interpretação de uma peça aproxima-se do coletivo pelo constante diálogo com o pensamento do compositor, pela observação e imitação das maneiras de outros intérpretes, além do convívio com professores e colegas em disciplinas teóricas e possíveis ensaios. Quando se trata de tocar ou cantar em conjunto, banda ou coro, essa relação interpessoal se intensifica e acontece em meio a uma multiplicidade de trocas de aspectos não musicais que, mesmo sem serem nomeadas ou percebidas pelos integrantes, compõem o *locus* de socialização de bens culturais. Dessa forma, fica evidente a presença de aspectos sociais e também dos pessoais no espaço do fazer musical em conjunto.

O fazer musical é “multidimensional”, nas palavras do educador musical David Elliot (2005, p. 6). A filosofia “praxialista”, por ele defendida, integra as noções de que a música é o resultado da ação de pessoas engajadas em tocar, escutar, improvisar e compor. A ação musical, nessa perspectiva, desencadeia processos interconectados de significação que envolvem aspectos da cognição e da afetividade relacionados com o contexto social e cultural de ouvintes e produtores.

Essa ideia de complexidade inerente ao fazer musical também foi defendida pelo professor Edward Said. A partir do conceito de inter-relação, ele viu a necessidade de vincular a emoção intuitiva com o pensamento lógico para o entendimento do “todo relacionado” que se expressa na música. No conjunto de seus postulados, a música foi entendida como uma atividade que ocorre em determinado entorno so-



cial e cultural, mas também “se trata de uma arte cuja existência se baseia, sem dúvida alguma, em uma interpretação, recepção ou produção individual” (Said, 2007, p. 22).

A complexidade que caracteriza o fazer musical parece que se amplifica quando essa prática acontece em grupo. Small (1998) considerou ser a música uma arte coletiva. Sua perspectiva destacou que os acontecimentos musicais são desdobramentos das relações estabelecidas entre as pessoas envolvidas no evento, desde o intérprete, até o vendedor de entradas. Por essa via, o fazer musical se torna uma ação composta, complexa, derivada de diferentes fazeres e interações. A produção musical coletiva torna-se assim uma totalidade resultante de diferentes iniciativas.

Percebe-se, portanto, daí ser a produção musical uma prática colaborativa que acontece no seio de um determinado ambiente histórico e cultural. Ao inserir-se no fazer musical, a pessoa constitui-se no sujeito de sua ação, um sujeito musicante. A música torna-se o produto do que é feito por ele e por aqueles que com ele compartilham da ação. Tocar, cantar, improvisar, compor e ouvir são, assim, ações praticadas por sujeitos cuja presença e atividade compõem um espaço (Santos, 1996) específico de interação.

As reflexões aqui apresentadas levam a considerar que a prática musical em grupo é uma atividade situada, contextualizada e essencialmente humana. Entende-se, a partir dessa premissa, que as ações assim localizadas se interconectam com outras dimensões existenciais como a afetiva, a cognitiva e a físico-corporal.² A produção musical coletiva, interpretada dessa forma, se estabelece como uma ação que está longe de ser alienada, desengajada e neutra. Ao contrário, ela provoca ressonâncias reveladoras de formas de viver, de pensar e de ser do coletivo que a produz.

No entanto, pouco se fala da produção musical em grupo. Ao estudar a literatura sobre o assunto, percebe-se a existência de uma lacuna no estudo do fazer musical coletivo no que tange ao conhecimento das implicações socioculturais, afetivas, cognitivas e corporais que ocorrem no processo dessa atividade. Foi com a pretensão de instigar reflexões sobre este “todo integrado” que, neste artigo, a trajetória musical dos componentes de dois grupos musicais foi analisada. A ênfase se deu ao processo de socialização musical dos participantes e os reflexos de tal acontecimento em suas existências.

² Adotou-se o termo físico-corporal para indicar tanto os gestos e expressões corporais, como as dinâmicas fisiológicas de órgãos que compõem o funcionamento interno do organismo humano.



CAMINHOS METODOLÓGICOS

Desenvolvido sob o princípio da investigação qualitativa, este trabalho prioriza a “maneira como as pessoas espontaneamente se expressam e falam sobre o que é importante para elas e como pensam sobre suas ações e sobre as dos outros” (Bauer, Gaskell e Allum, 2004, p. 21) Essa forma de conceber a pesquisa tornou-se um importante apoio metodológico, uma vez que as reflexões tecidas no decorrer do estudo foram baseadas nas declarações dos participantes que com frequência situaram o fazer musical como a instância mais valorizada de suas rotinas diárias.

Além das opiniões expressas, as sonoridades e as melodias que a pesquisadora e os grupos compartilharam durante as observações produziram profundo impacto na forma de pensar os sujeitos e os dados por eles revelados. Dessa forma, foi fundamental pensar ser “a música um modo muito delicado de perceber o mundo” (Attali, 1985). Muito do indizível, implícito entre palavras, olhares e silêncios, se tornou audível pela via do produto sonoro compartilhado no processo de intervenção desenvolvido.

A proposta metodológica deste trabalho foi a de replicação de procedimento de intervenção utilizados em investigação anterior³ e realizada pela autora. No total, 12 pessoas participaram das entrevistas, embora, na observação, o número de participantes tenha variado entre 20 e 22, conforme as presenças no ensaio do dia. Houve disparidade entre o número de participantes de um grupo e outro, fato aqui não considerado relevante uma vez que o interesse foi o de ouvir integrantes de grupos musicais. Ou seja, o critério de inclusão foi a participação ativa em um conjunto musical amador. Considerou-se aqui, concordando com Dayrell, que grupos musicais são formados por coletivos “que trabalham e elaboram juntos processos criativos musicais” (2005, p. 38). A concepção de grupo amador abordou a característica da dedicação à atividade musical dos participantes, que buscavam no trabalho realizado outras compensações que não rendimentos monetários, pelo menos no momento em que essa investigação ocorreu.

Os procedimentos para a construção dos dados constaram de quatro fases. 1ª – Antes de se darem início às entrevistas, o projeto foi submetido e aprovado em comitê de ética. 2ª – Na sequência, foi efetivado um contato com os condutores dos grupos para apresentação e explicação dos objetivos da pesquisa. 3ª – Já em campo, três ensaios de cada grupo foram observados; sendo que o último foi filmado. Foi previsto o registro das imagens para fins de confirmação dos eventos observados. Construiu-se um diário de campo com as anotações e descrições das manifestações dos participantes no decorrer dos ensaios. 4ª – Na quarta etapa, foram feitas entre-

³ Pesquisa realizada em 2010 com dois grupos de músicos amadores na cidade de Montreal, Canadá. Foi publicada sob o título: “The secondary aspects of the collective music-making”, *Research Studies in Music Education*, jul. 2012, p. 73-88.



vistas individuais com um roteiro de questões abertas pré-programado. Em geral, realizaram-se as entrevistas no mesmo local em que os grupos faziam os ensaios semanais. A agenda de encontros foi marcada conforme a disponibilidade dos participantes. O grupo vocal constituía-se de dezenove integrantes dos quais oito se interessaram pela entrevista que ocorreu sempre antes do ensaio. Do total de seis membros que faziam parte da banda instrumental, quatro participaram. Dois deles escolheram chegar mais cedo à sala de ensaio para a conversa, e os outros agendaram uma hora para conversar nas dependências da faculdade. A categorização e a análise dos dados constaram da leitura e releitura pormenorizada do material construído em uma abordagem dedutiva que, a partir do geral para o mais específico (Miguel, 2010), permitiu o elencamento de temas recorrentes ou núcleos de interesse, sob os quais foram agrupadas as falas dos participantes. O conjunto dos títulos versou sobre uma ampla gama de assuntos: a) iniciação na música; b) influências para permanecer na música; c) retorno esperado na relação com a música; d) desenvolvimento e oportunidades na atividade musical; e) prática musical em grupo; f) aspecto cultural, social, afetivo espiritual, musical, cognitivo e corporal do fazer musical coletivo; g) música junto com os outros: contribuição para o grupo; e h) forças e motivações do grupo. Para os fins deste trabalho os itens a, b, c e g foram descritos e passam a ser discutidos na sequência.

OS GRUPOS

Na época em que participaram desta pesquisa, o coro e a banda aqui estudados, reuniam homens e mulheres maiores de 18 anos. Havia a predominância de estudantes do curso superior de música na banda instrumental em relação à constituição heterogênea do coro. Ambos os grupos tinham regentes, e o conjunto vocal contava com uma preparadora vocal e um diretor cênico. Neste trabalho, as pessoas foram consideradas membros dos grupos, além dos instrumentistas e cantores, uma vez que estiveram presentes nos encontros observados, participaram das entrevistas e suas ações exerciam influência sobre a dinâmica e o desempenho grupal. Dessa forma, o contexto investigado se mostrou multifacetado na sua constituição e desempenho.

A FORMAÇÃO DOS GRUPOS: OS PARTICIPANTES E OS CAMINHOS QUE OS LEVARAM AO FAZER MUSICAL

O coro

O conjunto vocal reunia-se em uma sala ampla. O espaço era especialmente destinado às atividades do grupo em uma instituição de ensino superior federal situada na região central e histórica de Curitiba. A imponência do prédio se refletia



na sala ampla que revelava através de janelas altas, o cenário externo feito pelos jardins de uma praça. No ambiente havia dois pianos encostados na parede lateral, e do lado oposto, uma mesa de trabalho, um computador, três cadeiras e um armário. Nos fundos encontrava-se uma divisória que separava o espaço livre da sala de outro mais estreito onde eram guardados objetos de uso do coro, como cadeiras e puffes. As paredes da sala principal eram decoradas com máscaras e pôsteres referentes às apresentações públicas realizadas pelo grupo. Esses adornos acrescentavam ao ambiente, cores, formas e, de certa maneira, a história do coro, uma vez que representavam a cronologia das apresentações do grupo por meio de material de divulgação utilizado em cada evento.

O grupo realizava, no mínimo, duas apresentações públicas por ano no teatro da universidade à qual era filiado. Os ensaios, portanto, tinham por foco congregar os atos de cantar e encenar, em um trabalho estético direcionado para um produto final de excelência musical. Característico desse grupo era o seu teor comunitário: além de ser formado por profissionais e estudantes de diferentes áreas, era comum que parentes, amigos e aficionados do grupo “aparecessem para dar uma olhada” nos ensaios. Certa vez, o filho de dois anos de uma das cantoras interagiu com o grupo no decorrer do aquecimento vocal sem que essa atitude fosse recriminada. Sua presença provocou risos e abraços que descontraíram o ambiente.

O grupo existia há mais de dez anos, período no qual sua formação se modificou com saídas e entradas de cantores sem que “o objetivo do coro tenha sido alterado: estudar e difundir a música popular brasileira” conforme disseram Carol e Laura. Para ingressar no grupo, os candidatos passavam por um teste vocal realizado pela regente e a permanência dependia da presença e da dedicação a dois ensaios semanais de duas horas de duração que iniciavam logo após o horário comercial. Os ensaios eram divididos entre o aquecimento vocal, a expressão corporal e o estudo das canções a quatro vozes: soprano, contralto, tenor e baixo.

As trajetórias de ingresso no grupo e da constituição dele variaram de acordo com as histórias pessoais relatadas pelos cantores. A regente, Laura, estava no grupo desde o seu início. Ela foi a fundadora; sob sua responsabilidade estavam os arranjos das canções e a negociação da dinâmica dos ensaios para que fossem centrados na interpretação das canções. Quanto à formação do grupo, ela relatou que as coisas foram acontecendo “de forma tão espontânea”, a partir do interesse da universidade onde trabalhava em patrocinar um conjunto vocal. “Eu sempre gostei muito de música popular e de brincar com vozes desde criança. Então foi uma coisa bem natural assim: pessoas que gostavam começaram a se reunir, o grupo foi tomando vulto”. Desde início – contou – os participantes tiveram papel ativo no trabalho. Ajudavam na escolha das canções que iriam interpretar e sugeriam o repertório com base em suas preferências. Ela reproduziu diálogos que ouviu na época: “– Sa-



be aquela música *Vira virou*, vamos cantar aquela? – Eu tenho um arranjo, então vamos lá, vamos na outra sala que a gente ensaia”. Sua opinião era a de que “essas coisas são válidas porque nascem de um desejo, não é uma coisa imposta. Daí você convoca e faz um coral, não foi assim, foi o desejo que foi unindo as pessoas, e eu acho que até hoje é assim.” A regente ponderou que as pessoas se agruparam por causa “do amor pela música brasileira e pelo desejo de cantar. Eu acho que isso foi o elo comum”. Na sequência, Laura exemplificou características da composição do grupo:

[...] porque se vê, a gente tem donas de casa, mães de família, aposentados, estudantes que estão saindo pra faculdade, indo prá mestrado, estudantes que estão entrando na faculdade. Então, momentos de vida totalmente diversos, interesses muitos diversos; idades diferentes interesses diferentes, níveis sociais bem diversos, culturas diferentes, níveis de escolaridade e no fim o que faz esse grupo se dar bem realizar um trabalho juntos? É isso: o desejo de fazer música brasileira.

Sérgio, ator de experiência nos palcos, era responsável pela preparação e movimentação cênica do grupo e o aspecto corporal foi a ênfase de sua entrevista. Havia seis meses que tomava parte no trabalho; por isso, ainda se adaptava ao grupo. “Vim falar com a regente e expliquei que gostaria de trabalhar junto”. Ele acompanhava os ensaios com o interesse voltado para a expressão corporal dos cantores. Era característica das apresentações públicas do grupo, a dramatização da canção por meio de gestos e deslocamentos no palco. Ele considerou que a função era “puxada; é um grupo amador e nem por isso vai deixar de fazer bem”.

Isa, entre saídas e retornos, há mais de seis anos integrava o coro. Na época, queixou-se de que a carreira profissional absorvia muito de seu tempo, fato que a fazia pensar em parar com sua participação novamente. Seu ingresso no coro aconteceu por meio do convite de um integrante que a indicou para a seleção. “Fiz o teste e passei... eles estavam precisando do meu naipe na época, que era contralto... e me chamaram já na sequência.”

Raquel integrava o coro desde 2006. Assumiu o papel de divulgar letras, arranjos, avisos, recados, via correio eletrônico, entre os colegas. Gostava de recepcionar e orientar os novatos para que se sentissem acolhidos e animados ao entrar no coro. Foi para o grupo quando viu um anúncio do teste “na *internet*, no *site*. Na época em que fiz, tinha fila... cheguei assustadíssima, só tinha uma vaga de soprano. Quando a regente ligou se eu podia começar tal dia, nem acreditei”. Estava satisfeita por ter conseguido “conciliar o trabalho com essa atividade extra e noturna e... amo, amo não troco”.



Carlos integrava o grupo desde 1999. Era violonista desde a juventude e dava conselhos e sugestões sobre repertório e interpretação das canções. Suas lembranças do tempo em que começou a cantar no grupo transitaram entre a ansiedade na espera pelo resultado, a alegria com a notícia da aprovação e o esforço pessoal para aprender mais sobre o código musical. “Estreei no dia do meu aniversário. Daí, me vi forçado, ao ver partitura assim na minha frente... em termos de cifra, de harmonia, tudo que eu sei hoje, vem desse envolvimento aqui, esse grupo me incentivou a ir atrás de músicas para o violão”.

O processo de ingresso de Sueli foi marcado pela sensação, ao assistir a um espetáculo, de que iria “cantar nesse grupo; foi uma coisa assim, que vai juntando. Aí eu peguei, fiz o teste!” Ela, também veterana no coro, embora nunca tivesse estudado formalmente música, pesquisava peças para compor os repertórios e exercia influência por meio de seu conhecimento prático sobre as colegas de seu naipe vocal.

Recém-chegadas do interior do Estado para cursar a faculdade de Música, Maria e Marta eram novatas no grupo. Maria era casada. Deixou seu lar e companheiro na cidade de origem para realizar o sonho de se formar no curso superior de canto. “E aqui eu faço de tudo, eu faço piano, eu levanto cedo e já venho, eu tô aqui com esse objetivo e eu vou conquistar.” Marta explicou que estavam participando do coro há “três ensaios... faz pouquinho, mas eu estou adorando. Nossa, é muito legal, é muito lindo.” Bem jovem e dedicada ao aprendizado, também cantava em outro coral.

A banda

O grupo instrumental estava no seu primeiro ano de formação. Seus componentes haviam cursado no ano anterior uma disciplina de improvisação e experimentação musical. Como consequência dessa atribuição curricular, a professora convidou os alunos para desenvolverem, juntos, um trabalho independente e autoral no qual a improvisação seria o núcleo. As vozes e as canções poderiam ou não integrar a ação instrumental. Eles se reuniam para ensaiar uma vez por semana no final da tarde. Por duas horas, tocavam, comentavam e aprimoravam o repertório direcionado para uma apresentação em um teatro famoso da cidade. O local dos ensaios era um anfiteatro amplo, moderno, porém escuro, específico para apresentações cênicas. O ambiente se tornava mais aconchegante com o lanche que a regente levava para “os meninos”, pois o horário do encontro era logo em seguida ao término da última aula do dia.

César, o mais jovem dos “meninos”, tocava violoncelo. Também era do interior e havia se mudado para a capital com o objetivo de cursar ensino superior de música. Quanto à formação da banda, recordou que ela resultou de uma disciplina optativa cuja prioridade era a improvisação com instrumentos não convencionais como caixas, sinos ou canos de PVC. Ele ponderou que



no segundo semestre já tinha um grupo mais formado, que é mais ou menos este grupo que está hoje. Só que a gente já começou a usar os instrumentos tradicionais, que cada um tocava mesmo. Ela (a professora) trazia músicas de outros países para a gente escutar e comentava sobre isso. No final a gente já compunha tendo como referência a música que a gente acabava de escutar. Saíram coisas legais, a gente gravou... no final do ano ela falou que tinha interesse de formar um grupo com a gente porque tinha um pessoal bem junto, a gente tinha afinidade. No começo do ano ela voltou com a proposta. Ai a gente começou a ensaiar e a fazer as composições.

Jair tocava contrabaixo e violão. Administrador formado, largou o emprego no interior para realizar o sonho de se formar em música, razão pela qual se dedicava com afinco aos estudos. Tinha a percepção de que a produção musical coletiva havia fortalecido “essa ideia de legitimar o grupo, não como disciplina, mas como um grupo musical. Até o ano passado ele era vinculado a uma disciplina; agora é um grupo musical que teve origem na faculdade”.

Douglas era professor de violão e voz. Sua experiência nas práticas musicais fornecia material para que liderasse improvisações. Por outro lado, a espiritualidade com que enxergava os fatos da vida agregava a ele a calma e a perseverança que distribuía para os colegas quando impasses surgiam nos ensaios. Ele valorizava o trabalho que desenvolviam: “a gente tá aí ensaiando alguns temas que são músicas autorais nossas. É tudo autoral, da Carol, tem três minhas, tem acho que umas duas do Jair... assim, eu vejo ali oportunidade de desenvolver esse meu trabalho”.

Para Douglas a própria formação da banda era um tema a ser pensado:

Interessante a forma como o grupo foi montado. Ninguém escolheu os integrantes. Simplesmente se formou da disciplina. Acaba sendo uma lição de você trabalhar em grupo, respeitar as diferenças musicais e pessoais que tem no grupo, em função do grupo, em função da nossa criação ali, da relação que a gente tem entre os integrantes. Isso é um ponto interessante; de não ser formado por escolha. Parece que a música é que juntou este pessoal, é um ponto interessante.

Carol, a regente do grupo, cantora consagrada no meio artístico, fazia orientação vocal de cantores e atores, além de exercer a docência na faculdade. Após ministrar a disciplina de improvisação sonora, ela desenvolveu um projeto de extensão que deu espaço para a formação da banda, pois “sabia que ali tinha um potencial para a gente formar um grupo musical”. Para ela, “os encontros não são por acaso”. Era



seu sonho estudar “a questão da afetividade na educação musical”. Considerou que o conjunto trilhava um “caminho muito bom”, e, “apaixonada” pelo trabalho que faziam, citou Emily Dickinson: “se eu puder evitar que um coração se quebre, minha vida já não vai ter sido em vão”. Assim, dedicava-se à banda com a certeza de que tinham muito “em comum... espiritualidade... e vibração”. No papel de regente e vocalista, Carol entendia que o grupo buscava fazer “um trabalho de verdade, de qualidade musical.”

A MENINICE: INÍCIO DA CAMINHADA MUSICAL

Os entrevistados contaram que o início da prática musical aconteceu bem cedo nas suas vidas. Nos depoimentos obtidos, foi possível constatar que, entre a faixa etária de três a 14 anos, todos já estavam ativamente envolvidos no aprendizado e na produção musical. Na sociedade ocidental, com o desenvolvimento da eletrônica e da informática, a música se tornou uma presença de fácil acesso e quase que constante. As crianças, em sua maioria, começam a socialização sonora (Netll, 1995) ao ouvirem dos familiares palavras na língua de sua cultura e as canções de ninar. Quando mais crescidas, o contato com as sonoridades se amplia para a escola e outros lugares públicos. Os pequenos se apropriam das melodias que ouvem, reproduzem-nas e passam a inventar suas próprias canções (Palheiros, 2006).

Nas trocas com o meio circundante, as crianças aprendem, memorizam e progredem de forma espontânea no aprendizado de sonoridades. Pedagogos musicais sugerem que, no contexto da cultura ocidental, esse processo espontâneo de aquisição e desenvolvimento acontece até a idade de 10 anos (Sloboda, 2008). Ao ultrapassar tal faixa etária, seria viável o desenvolvimento das habilidades musicais por meio de treino autoconsciente. Edwin Gordon defendeu, em sua teoria da aprendizagem musical, que as ações de escutar, cantar, criar, improvisar, ler, escrever são competências que devem ser alimentadas por um bom ambiente musical e pelo apoio para a formação em música (Gordon, 1997). Caso contrário, ele afirma, corre-se o risco de que esse potencial se perca.

Neste mesmo pensamento, os entrevistados reconheceram a importância do entorno social da meninice, para a iniciação dos estudos na área da música. A família, a escola e a igreja foram contextos mencionados pela maioria. Raquel ressaltou o convívio familiar como determinante no seu gosto e opção pela atividade musical: “Minha família é minha grande influência. Desde pequena que ouço o que meu pai e eu chamamos de música boa. Tenho essa influência totalmente vinda dele e que veio de meu avô e assim por diante [...]”. Carlos afirmou que o início de sua história musical foi em casa, “desde que eu me lembro como gente” ao compartilhar com o pai a audição de programas no rádio e gravações em 88 rotações. “O meu pai ouvia um programa musical clássico... era no domingo, depois da missa, o dia de música



clássica.” Maria, a entrevistada cuja *performance* musical foi a mais precoce, começou “a cantar com três anos, mais ou menos. Na igreja, já fazia uns solos.” Sueli lembrou a brincadeira de que mais gostava: “era ficar saltitando no parque onde eu morava e cantando, mas eu não sei o que eu cantava, isso quando eu tinha seis, sete anos”.

Apesar de a utilização da música com bebês, de forma espontânea e natural, ser um fato universal (Ilari, 2006), na contemporaneidade ocidental há escolas que oferecem aulas de musicalização para crianças a partir de alguns meses de vida. Estudos recentes das neurociências também confirmam a infância como o tempo mais fértil para o desenvolvimento do cérebro de das atividades musicais (Ilari, 2006; Levitin, 2006). Embora a prática musical demande dedicação, disciplina, tempo e energia, Teplov (1977) lembra que o fazer artístico, por ser um produto do esforço e da ocupação humana, exerce efeito sobre o desenvolvimento da sensibilidade e da cognição e se desenvolve no próprio processo da atividade musical. Razões como estas e a pouca ênfase no ensino da música nas escolas vêm promovendo entre as famílias que conseguem arcar com as despesas, a busca de escolas especializadas. Rose Hikiji, observou que matricular os filhos em uma escola de música “faz parte, historicamente, da formação das crianças e jovens das famílias burguesas” (2006, p. 220). Significa, em contrapartida, que o acesso a esse patrimônio cultural para famílias mais pobres ainda é restrito. Howard Gardner, pesquisador do desenvolvimento da expressão musical humana alertou “que é necessário buscar recurso na sociedade maior devido ao nicho singular que a música pode ocupar na experiência humana” (1999, p. 140). Nesse sentido, as igrejas despontam como espaços que suprem essa ausência de oportunidade de sensibilização e de formação musical, conforme os depoimentos dos próprios participantes.

Para as pessoas entrevistadas, o aprendizado musical passou a integrar suas rotinas quando entraram na escola primária (o atual Ensino Fundamental) ou no colégio (Ensino Médio). No decorrer das entrevistas, eles revisitaram lembranças da infância para mencionar pessoas, instituições e eventos marcantes nesse início do contato com a música. Para eles, o desejo de estudar, tocar um instrumento ou cantar foi um sentimento que despertou no período do desenvolvimento infantil e que se manteve vivo até o presente. As respostas ouvidas no decorrer da pesquisa deram conta de que as capacidades musicais dos entrevistados puderam ser sentidas, experienciadas e desenvolvidas no entorno em que viveram. A ação musical, para eles, foi envolvente. Por esta ótica, entende-se a relevância dada pelos participantes, às pessoas e locais que os acompanharam quando eram ainda principiantes. Isa disse que começou “cantando na igreja, depois procurei algumas aulas, procurei aula de violão, procurei aula de canto”. A igreja também foi o lugar de encontro de Raquel com a execução musical: “no Rio, eles começaram a fundar uma escola de música



dentro da igreja. Aí comecei a estudar um instrumento, antes só cantava.” Ela passou a “estudar instrumento com nove anos, aula de piano, de teoria, solfejo, leitura rítmica... na verdade, sempre cantei na igreja desde os sete anos.” Laura iniciou “a estudar piano com oito anos”; aos 14, já dava aula no conservatório. “A minha professora me convidou pra dar aula pras crianças menores. E eu comecei a ensinar piano já bem cedo.” Douglas teve “aulas de flauta no primário”, Laura e Marta começaram a “estudar piano com oito anos”. Isa “sempre faz alguma coisa com música” desde os dez anos.

As histórias de Jair e Carol foram um pouco diferentes. Jair relatou que aprendeu sozinho, em virtude da ausência de recursos para a educação musical no meio social de sua origem. “Tive uma vida musical bem típica de quem nasce no interior, não frequentei conservatório, sou praticamente autodidata.” Carol começou sua formação musical entre 14 e 15 anos quando fez um teste e entrou no coral do colégio em que estudava. Antes disso, cantava em casa, “mas coisa muito lúdica, coisa das crianças, brincadeiras que giravam em torno disso. Nunca me imaginei integrando um grupo de música”. A conclusão de sua resposta ressoou o destino comum e que foi o de todos os entrevistados; “eu mal sabia, nessa época, que havia sido ‘picada por um bichinho’, porque daí eu fiquei pra sempre envolvida nessa história” (de fazer música).

DILEMA DA JUVENTUDE: PERMANECER OU DESISTIR DA MÚSICA

Quando optam por seguir a formação com o objetivo de desenvolver uma carreira profissional em música, em geral os jovens têm uma noção do que seja trabalhar essa área. E trazem consigo conhecimentos adquiridos em experiências musicais prévias adquiridas no convívio com professores ou com outras pessoas que os influenciaram (Conway, Pellegrino e West, 2010) Entram na graduação com traços identitários que refletem a influência de pessoas e eventos, para eles, marcantes. Esse processo de socialização primária acontece no decorrer da infância, época em que a maior parte da vida se desenrola entre a casa e a escola. Quando o ambiente de convivência se alarga para outros espaços como o da graduação e o de trabalho, dá-se a socialização secundária (Austin, Isbell e Russell, 2010) Nessa fase solidifica-se a identificação com a profissão então escolhida. Chamada por Merton (1957) de “socialização profissional”, o processo contempla a aquisição e desenvolvimento de ações e comportamentos típicos de uma ocupação. Conway (et alii 2010, p. 267) alertaram para as lutas e tensões características dessa fase, principalmente quando a escolha se volta para profissões consideradas “estigmatizadas” ou para cursos “com status socialmente menos valorizados”.

Essas considerações são adequadas ao contexto aqui estudado, pois, embora os estudos do instrumentista, do educador musical e de outros profissionais que trabalham com música demandem o compromisso com ensaios, estágios, estudos



e a constante atualização, o reconhecimento e a valorização dessa formação ainda deixam a desejar. O processo de socialização profissional do estudante de música reflete esse peso sociocultural: não é incomum que vivenciem a emergência de sensações de “ser diferente” de outros estudantes (Austin, Isbell e Russell, 2010, p. 272). Alguns se sentem estigmatizados dentro da instituição de ensino e excluídos de chances de sucesso na empreitada profissional por conta dos conflitos e desafios (Austin, Isbell e Russell, 2010) desencadeados pelas expectativas sociais e também pessoais.

Foi possível identificar nos relatos a ambivalência dos sentimentos dos participantes como também a contradição de posicionamentos de seus parentes. Os fatos ou pessoas que apoiaram a decisão pela permanência no campo da música quando do encerramento dos estudos de nível fundamental ou médio foram destacados. Para Douglas, Cesar e Marta “os professores” foram personagens fundamentais no processo da permanência no fazer musical: “Ela mesma pagou do bolso dela aulas de piano pra que eu estudasse; então ela viu algo assim que eu precisava desenvolver”, “a professora identificou essa minha motivação”, “minha professora de violão falou sobre a faculdade”. Maria relatou que o marido sempre a incentivou, “falei: mas você sabe que isso implica morar fora daqui, deixar você [...]”. Jair decidiu seguir, por conta própria “Aquele sonho de criança... Acho que foi isso que me fez vir, a parte de educação”.

Os conflitos e contradições gerados pela opção entre a música e outras profissões também foram citados. César estava na metade do cursinho e também se dedicava ao violão. Resolveu estudar violoncelo nas férias de julho, “aí, quando voltei às aulas do cursinho, não queria mais prestar biologia ou engenharia, queria prestar música mesmo”. Laura disse que queria “fazer psicologia, mas durou bem pouco essa ideia porque a música sempre me atraiu mais”. Quando contou para seus pais que queria fazer faculdade de música “o pai ficou muito decepcionado, ele disse, “Nossa! Música?! Mas, minha filha, você tem capacidade pra fazer uma coisa melhor”. Marta encontrou reação semelhante por parte de sua mãe. “Ela falava assim: ‘Você faz uma faculdade, você pode fazer a faculdade de música, mas também faz uma faculdade de verdade.’ Daí, no final, ela foi vendo... Meu professor foi falando com ela e ela foi vendo que não é bem assim.” Carol estava cantando no coral enquanto se preparava para o vestibular.

Fiz cinco vestibulares e não consegui ser aprovada. Numa dessas situações eu tava bastante chateada, tinha apresentação do coral, eu ia cantar Gralha Azul como solista pela primeira vez e, um amigo que estava sentado na plateia, quando terminou o trabalho ele chegou e perguntou “o que esta menina está fazendo que não entrou na FAP?”



– na época FEMP – aí eu perguntei o que era, como funcionava, e nesse meio tempo vim fazer o vestibular. Passei em primeiro lugar.

Em comparação com os entrevistados citados, Carlos e Sueli optaram por dedicarem-se à atividade musical em uma fase diferente de vida. Ambos vivenciavam desemprego e agravos de saúde. Ele ouviu no rádio “uma chamada pra participar de um coral da Fundação Cultural, era um coral aberto, aí eu comecei a cantar”. Sueli encontrava-se em tratamento de saúde, “tomando remédio... Estava começando a sair de casa, mas, daí, voltei a cantar, e aos poucos eu fui retomando minha vida normal, depois arrumei um emprego. E a música tava envolvida, a música ajudou nisso”.

Ainda no âmbito do apoio vindo do entorno social, três cantores destacaram o colégio de Ensino Médio no qual foram quase contemporâneos. Essa instituição pública de tradição na cidade oportunizou aos alunos intensa atividade artística. Carol lembrou a ocasião em que os alunos escolheriam “uma das atividades complementares. Eu fui vendo a tarde passar e de repente ficaram pessoas que cantariam num coral. Foi assim que começou a minha formação musical”. Raquel fez “o segundo grau no Colégio Estadual. ‘Oba, tem coral’, então entrei no coral”. Carlos relatou que “tinha a escolinha de música e comecei a frequentar bastante. Daí, já fiz uma bandinha de *rock*. Aí tinha os festivais do colégio, eu só participava como cantor e como guitarrista”.

Gordon (2000) declarou que uma aprendizagem musical de qualidade, formal ou informal, começa com um sentimento de prazer que impregna o ambiente. Ali, as práticas se integram ao interesse pessoal dos participantes que agregam significado aos conteúdos que aprendem. Com isso, as pessoas percebem que as atividades fazem sentido e que podem aplicar o conhecimento adquirido em outros campos de ação. O autor prega que todos os alunos, tenham ou não ambição em se tornarem músicos profissionais, têm o direito a receber uma formação que lhes permita o acesso e o partilhar de elementos culturais. Lembra ainda que, na fase adulta, serão eles os responsáveis pela geração seguinte, cuja afinidade emocional com as riquezas sonoras e artísticas irá depender do nível de compreensão e valorização que dedicam a esse patrimônio.

A posição defendida por Gordon mostra um aspecto político da atividade musical que, ao ultrapassar o âmbito pedagógico, estende-se para a existência plena das pessoas. Silva (2012) também alertou para a necessidade de alteração da visão conteudista da educação musical de forma que esta se coloque à disposição das necessidades e interesses dos participantes. Entende-se assim a profundidade da contribuição dos programas e ambientes educacionais na constituição das pessoas e na formação de gerações. Como visto nas recordações dos cantores, a impressão



positiva da ação artística vivenciada na liberdade do intervalo das aulas até hoje ressoa em suas vidas. Essa reflexão destaca aspectos que se presentificam quando a prática da música entra em cena: a responsabilidade social na formação crítica das gerações e a ausência de neutralidade na ação musical. Laura sintetizou esse modo de pensar e agir ao considerar que

Não tem como você reger um grupo se você não ensina. E junto com esse ensino tem muito de educação, acho que eu diria até um educador, acho que o músico é um educador sabe? Porque você vai ensinar ética, você vai falar sobre isso, sobre sensibilidade, sobre o comportamento, você acaba misturando esses assuntos, então eu acho que isso é educação.

PROCESSO MUSICAL COLETIVO: FAZER MÚSICA COM OUTRAS PESSOAS

Música não é um objeto, mas uma atividade, algo que as pessoas fazem. Essa ideia, consenso entre os autores Small (1998), Blacking (1995) e Elliot (2005), é fundamental para a reflexão aqui proposta. O entendimento de que a prática musical pode ser concebida como uma ação artística de criação, percepção e resposta, revela a complexidade que se presentifica no espaço do fazer musical que “é preenchido por múltiplas relações e interações” (Small, 1998, p. 8) de forma que o significado da música ali produzida não é individual, mas social. Portanto, para se entender a natureza da música e seu papel na existência das pessoas, é preciso entender o que as pessoas fazem quando participam da ação musical coletiva.

Rose Hikiji e Juarez Dayrrell, em suas pesquisas sobre as implicações do fazer musical na vida de jovens, ressaltam que há poucos estudos sobre a prática musical coletiva na literatura brasileira e também pouca ênfase na produção musical em grupos nas escolas. Mesmo assim, ambos evidenciaram aspectos que destacam o processo de produção musical coletivo em relação ao individualizado. “A música em grupo [...] é algo de outra ordem” (Hikiji, 2006, p. 237). A autora defendeu que, ao participar de um grupo musical, cada participante se compromete com o outro e com o resultado final. Há, na busca por essa sintonia, o desenrolar de ações que propiciam sentimentos de responsabilidade, pertencimento, comprometimento e prazer. Ouvir-se no meio de um grupo que produz música é uma experiência única, ela afirma, pois ali a pessoa percebe que faz parte de algo maior e ao mesmo tempo entende seu papel no todo que se forma. Essa dimensão de ser e fazer oportuniza a concentração, a cooperação, a autoconfiança e o compartilhamento de uma forma de conhecimento sobre si mesmo.



O grupo musical, para Dayrrell (2005), se constitui em um dos poucos espaços em que os participantes⁴ podem evidenciar sua condição existencial. O espaço da produção musical coletiva torna-se um *locus* de socialização e uma alternativa de afirmação, de reinventar formas de viver. Small (1998) também ressaltou o caráter diverso inerente aos grupos que fazem música. Sob a sua ótica, o centro de interesse de qualquer evento musical é a produção da música; porém, ele ressalta, nada do que acontece ali é insignificante. Nesse espaço, os participantes estabelecem múltiplas relações que agregam significado e reafirmam as interações sociais e intersubjetivas.

Ao falar sobre importância da prática musical em grupo com os entrevistados, suas respostas revelaram que esse tema já havia sido alvo de reflexões. Os argumentos por eles apresentados foram desfiados em frases claras e profundas, características de quem já pensou sobre o assunto com dedicação. A forma de conceber a música, para Douglas, sempre foi coletiva, pois até a época da entrevista ele não conseguia “fazer sozinho” a sua música. Ciente de tinha “um potencial de composição de criação musical” disse que quando compunha pensava “em vários elementos assim, de violão de outros instrumentos, de baixo, de contrabaixo, violino, violoncelo, em um arranjo, [...] eu sinto que eu necessito de outras pessoas. Eu não sei definir, sei que é importante e faço, e tô junto”.

As regentes dos grupos referiram-se a um lado mais prático do trabalho. Laura disse que “todos colaboram naquilo que podem pra ensinar, pra ajudar, pra melhorar um naipe. Eu vejo isso como repartindo conhecimento”. Carol mostrou a preocupação com a organização do trabalho, “precisa que todo mundo esteja nos ensaios”, enquanto Sergio conciliou seu parecer ao movimento quando se referiu ao “indivíduo na sociedade, conseguindo colocar o seu movimento em consonância com o mundo, [...] a percepção de coletivo, pra mim isso é música”.

Isa traduziu o significado da coletividade na forma de ampliação da tolerância “tenho dificuldade de aceitar o erro, tanto meu quanto dos outros. Então é importante esse trabalho em grupo, eu acho que é um engrandecimento pessoal pra mim muito bom”. A percepção de que a prática grupal propicia um tipo de lucro, que não o financeiro foi destacada por Raquel: “as aulas de canto, de preparação vocal e corporal... isso é gratuito. A gente brinca, você não ganha nada para cantar, não eu não ganho dinheiro, mas ganho muita experiência, muitas risadas, é uma terapia. Têm esses ganhos que não são monetários”.

Entre as muitas “camadas” (Pavlicevic, 2006) que formam a experiência musical em grupo, Jair ressaltou que, “enfim, a importância do grupo e da música que o grupo faz é a de refletir o que é atual, instantâneo; o que a gente vive”. Em ressonância,

⁴ Jovens *funqueiros* e praticantes do *rap* que participaram da pesquisa realizada pelo autor na periferia de Belo Horizonte.



Carlos respondeu que deve “aos grupos, de me colocar mais no meu lugar de ter consciência do que eu sou. Sou só um pedaço, então tenho que ficar na minha, me concentrar no que estou fazendo, porque se eu errar aqui vão ter que passar (refazer a música) de novo”. Maria foi objetiva ao expressar que “não existe música sozinha”. Na sua perspectiva, mesmo que uma pessoa saiba tocar ou executar diferentes instrumentos “sem esse espírito de coletividade, não se vai a lugar nenhum, porque a música, ela é em parceria, não tem como uma só pessoa tocar percussão, violão, contrabaixo e teclado, e cantar ao mesmo tempo. Então pra sair música de verdade é em conjunto”.

FAZER MUSICAL: SABERES, PODERES E AFETOS

Sem que se ponha em questão a ultrapassada segregação entre música erudita e popular, ocidental ou de qualquer outra origem, toda a forma de engajamento no fazer musical exige uma postura ativa, um envolvimento na ação: há quem ouça e usufrua, há quem prefira aprender, conhecer e executar, há quem desfrute com prazer recriar melodias e canções espontaneamente. Seja qual for a forma escolhida para se relacionar com a música, as pessoas encontram variados sentidos na atividade musical que vão desde a identificação, o compartilhamento de situações sociais, o ingresso em atividades culturais, a vivência de momentos agradáveis, o desenvolvimento de capacidades pessoais, a aquisição de saberes e o exercer de poderes.

As escolhas, no entanto, são definidoras de posicionamentos pessoais no mundo, e a definição por trabalhar com a música tem influência sobre o estilo de vida de seus praticantes. No estudo aqui realizado, o resultado dessa opção foi traduzido no comprometimento e dedicação dos participantes com as atividades musicais grupais às quais se dedicavam. Desde muito cedo em suas vidas, eles responderam afirmativamente ao chamado para ingressarem na vida musical. Suas experiências, muitas vezes contraditórias e angustiantes, estão presentes nos conflitos e gratificações que vivenciaram e aqui relataram. Tais vivências ressaltaram a perseverança com que construíram suas trajetórias e a garra com que permaneceram fiéis às suas determinações, fossem elas pelo uso da voz, pela prática instrumental, pela regência e pela formação específica no campo. Implícitos nos diálogos entre pesquisa-dora e entrevistados, estavam os sentimentos de satisfação com o resultado obtido, até aquele momento, com a presença da música em suas existências. Foi visível e audível a beleza das sonoridades que ambos os grupos produziam, além dos sorrisos que os participantes esboçavam ao ser perceberem únicos, na coletividade.

Toda essa dinâmica mostrou que o fazer musical resulta de um processo vital, de uma sequência de fatos que compõem a história de vida de cada sujeito musicante. Envolvidos na história de cada um dos participantes, estão investimentos cognitivos,



afetivos e materiais que devem ser levados em consideração quando se busca uma perspectiva de entendimento do lugar que a prática da música em grupo assume na vida dessas pessoas.

O fazer musical exige dedicação e implicação por parte tanto dos participantes. O estudo formal da música demanda horas de treino diário, deslocamentos para o local das aulas, pagamentos para professores, aquisição de instrumentos, partituras e outros complementos, além do acompanhamento e da supervisão por parte da família. A inserção inicial nas atividades musicais configura-se, assim, como um investimento pessoal e familiar e, para os entrevistados, coincidiu com o tempo da escolaridade. Atualmente, já na fase adulta, o conjunto de informações e práticas acumuladas tornou-se um patrimônio de conhecimento e habilidades resultante de empenho e esforço dessas pessoas por anos seguidos. Nos casos aqui relatados, a aquisição desses saberes aconteceu no seio da comunidade, com o apoio de setores da sociedade como o familiar, o escolar, o religioso e mesmo o governamental, na figura das escolas públicas.

Por essa perspectiva, entende-se que a opção por dedicar-se às atividades musicais é uma ação que tem fundamento humano, uma vez que uma parcela da existência dessas pessoas e dos que estavam ao seu redor foi dedicada ao cumprimento de objetivos voltados para a prática musical. Ao mesmo tempo, destacou-se o investimento social voltado para tal fazer, na figura dos aparelhos físicos e os recursos humanos envolvidos na ação educativa como escolas, colégios e o trabalho didático-pedagógico de professores. A presença da estrutura social foi imprescindível para o sucesso da empreitada dos participantes que, desde a infância, já decidiram somar às suas atividades diárias, a prática da música. Chamou a atenção, por essa via de entendimento, o efeito contraditório apresentado em alguns depoimentos a respeito de um mesmo entorno social: a família, que se configurou como fonte de apoio e incentivo no início da trajetória musical que realizaram e que, depois, desencorajou a decisão pelo aprendizado de nível superior e a profissionalização no campo da prática musical.

Notou-se também, no conteúdo das respostas dadas pelos entrevistados, que um conjunto de fatores culturais se presentificaram à medida que relataram suas trajetórias nas práticas da música. Um patrimônio de saberes artísticos entrou em jogo quando eles direcionaram suas atividades para diferentes gêneros e estilos de música, variados instrumentos musicais e ainda compositores e épocas históricas distintas. Além desses, outros aspectos ligados a valores e costumes relacionados à ação musical também emergiram de suas respostas. Tornar-se um executante da música, nessa visão, configurou-se, então, em um ato socialmente apoiado, pessoal e politicamente engajado; mais ainda, em um investimento existencial que determinou o destino desses sujeitos.



Por essa via de entendimento, pode-se dizer que o fazer musical em grupo é uma atividade em que relações sociais se estabelecem e permanecem imbricadas na ação. Um musicante não se constitui se a rede de apoio social lhe for negada. Toda essa trama multifacetada de forças vindas do entorno paulatinamente se encrava em sua vida de forma que, simultânea à execução musical, a cultura passa a ser celebrada, a arte alimentada e a sensibilidade humana reafirmada. O espaço invisível, porém, perceptível da prática coletiva, favorece a união da expressividade de cada um dos musicantes, de forma que ali se revela a força da atitude musical coletiva: nesses momentos o grupo se torna socialmente criado e criador de cultura, *locus* de transmissão de conhecimentos e da emergência de afetos. A cada encontro, em cada ação musical, são os sonhos de criança, os planos do jovem, os projetos do adulto que, banhados nos recursos comunitários se materializam em sonoridades.



REFERÊNCIAS

- Atalli, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Manchester: Manchester University Press, 1985.
- Austin, James; Isbell, Daniel; e Russell, Joshua. “A multi-institution exploration of a secondary socialization and occupational identity among undergraduate music majors”. *Psychology of Music*, 2012. p. 40-66. DOI: 10.1177/0305735610381886. Disponível em pom.sagepub.com/content/40/1/66, acesso em 20 jan. 2013.
- Bauer, Martin; Gaskell, George; e Allum, Nicholas. “Qualidade, quantidade e interesses do conhecimento: evitando confusões”. In: Bauer, M. e Gaskell, G. (orgs.). *Pesquisa qualitativa com texto, som e imagem..* Petrópolis: Vozes, 2002.
- Blacking, John. *Music, culture and experience*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- Conway, Colleen; Eros, Jonh; Pellegrino, Kristen; Chad, West. “Instrumental music education student’s perceptions experienced during their undergraduate degree”. *Journal of Research in Music Education*, 2010, p. 58-260. DOI: 10.1177/0022429410377114.
- Dayrrell, Juarez. *A música entre em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: EDUFMG, 2005.
- Elliot, David. *Praxial Music Education*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Freitas, Maria Teresa. *Vygotsky e Bakhtin. Psicologia e educação: um intertexto*. São Paulo: Ática, 2006.
- Gardener, Howard. *Arte, mente e cérebro*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1999.
- Gordon, Edwin. *Teoria da aprendizagem musical: competências, conteúdos e padrões*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2000.
- Hikiji, Rose Satiko. *A música e o risco: etnografia da performance de crianças e jovens*. São Paulo: Edusp, 2006.
- Ilari, Beatriz. “Desenvolvimento musical no primeiro ano de vida”. In: Ilari, Beatriz (org.). *Em busca da mente musical: ensaios sobre processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: UFPR, 2006.
- Levitin, Daniel. “Em busca da mente musical”. In: Ilari, Beatriz (org.). *Em busca da mente musical: ensaios sobre processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: UFPR, 2006.
- Martin, Peter. *Sounds and Society*. Manchester: Manchester University Press, 1995.



- Miguel, Fernanda C. “A entrevista como instrumento para pesquisas qualitativas no campo da linguística aplicada”. *Revista Odisseia*, n. 5, jan.-jun. 2010. Disponível em www.periodicos.ufrn.br/index.php/odisseia, acesso em 4 jun. 2013.
- Merton, R. K. *The student-physician*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- Nettl, Bruno. *Music in American Life*. Illinois: University of Illinois Press, 1995.
- Palheiros, Graça Boal. “Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos”. In: Ilari, Beatriz (org.). *Em busca da mente musical: ensaios sobre processos cognitivos em música – da percepção à produção*. Curitiba: UFPR, 2006.
- Pavlicevic, Mércedès. *Groups in Music*. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 2006.
- Said, Edward. *Elaboraciones musicales*. Bogotá: Random House Mondadori, 2007.
- Santos, Milton. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec, 1996.
- Silva, Helena L. “Música e juventude no programa escola aberta: quais músicas? Qual pedagogia?”. *Revista Científica da FAP*. Curitiba, v. 9, p.116-129, jan.-jun. 2012.
- Sloboda, John. *A mente musical: psicologia cognitiva da música*. Londrina: Eduel, 2008.
- Small, Christopher. *Musicking*. The meanings of *performance* and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.
- Teplov, R. M. *Aspectos psicológicos da educação artística*. Lisboa: Estampa, 1977.

ROSEMYRIAM CUNHA é professora da Faculdade de Artes do Paraná, no curso de Musicoterapia. Doutora em Educação pela UFPR. Desde 2011, a partir do estágio pós-doutoral realizado na McGill University (Montreal-Canadá), na área da Educação Musical, dedica-se a pesquisar aspectos da formação do espaço musical coletivo e grupos em música. Atualmente ministra disciplinas e orienta trabalhos relacionados ao trabalho musical grupal e às dinâmicas de grupos musicais.



O legado de Vicente Salles (1931-2013)*

Ricardo Tacuchian**

Resumo

Vicente Salles foi um historiador, etnólogo e musicólogo brasileiro que deixou um legado para as próximas gerações de pesquisadores, um legado sobre a história, a música e a cultura popular da região Norte do Brasil. Seu acervo está alocado no Museu da Universidade Federal do Pará.

Palavras-chave

Musicologia – Norte do Brasil – folclore – cultura popular – historiografia.

Abstract

Vicente Salles was a Brazilian historian, ethnologist, and musicologist who left a legacy to the next generations of researchers, a legacy on the history, music, and popular culture of the Brazil's north region. His collection is currently held by the *Federal University of Pará Museum*.

Keywords

Musicology – Northern Brazil – folklore – popular culture – historiography.

O legado de Vicente Salles (Igarapé-Açu, 27 de novembro de 1931 – Rio de Janeiro, 7 de março de 2013) para a cultura brasileira é tão vasto quanto a própria Amazônia. Foi uma vida inteira resgatando a memória da Região Norte, registrada em coleções de livros, periódicos, partituras, recortes de jornais e materiais especiais como discos, fitas e fotografias. A Coleção Vicente Salles, hoje no Museu da Universidade Federal do Pará, é uma referência, em Belém, como fonte de pesquisa sobre folclore, música, cultura afro-brasileira, história, teatro e literatura. Lá se encontram todos os programas “O assunto é folclore”, feitos pelo ilustre etnólogo, transmitidos, na década de 1960, pela Rádio MEC. Aliás, o folclore foi um dos destaques das pesquisas de Vicente Salles, como a coleção de folhetos de cordel do Pará, do Nordeste e as fitas de rolo magnetofônicas, onde estão registrados folguedos populares e músicas paraenses. Sobre este último item, a coleção guarda cerca de três mil partituras de

* Autor de *Estruturas verdes* (Rio de Janeiro, 1976) dedicada a Marena e a Vicente Salles.

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

Artigo recebido em 26 de julho de 2013 e aprovado em 9 de agosto de 2013.



compositores paraenses ou que viveram em Belém, e mais de 400 discos em diferentes formatos fonográficos. A hemeroteca é preciosa – 70 mil recortes de jornais e revistas da região Norte, sobre temas de cultura popular e afro-brasileira, artes plásticas, literatura, teatro e, naturalmente, seu maior interesse, a música. Salles sempre viu as bandas de música de sua região como instituições sociais, culturais e educativas. Escreveu cerca de uma dezena de textos sobre o assunto e o livro *Sociedades de Euterpes* (1985), em que estuda as bandas de música no Grão-Pará. Logo na introdução desse livro, o autor afirma que

A banda de música tem sido tradicionalmente a única escola para um contingente considerável de músicos no Brasil, amadores e profissionais. Nela se formam principalmente instrumentistas de sopro. O papel da banda de música, na escala dos acontecimentos artísticos do país é tão importante que somos forçados a dizer: não poderíamos ter boas orquestras se não tivéssemos boas bandas de música. (Salles, 1985, p. 11)

Em seu livro *Santarém: uma oferenda musical* (1981), Salles faz um histórico da vida musical de Santarém, desde 1661, quando foi fundada a missão jesuítica pelo padre luxemburguês João Felipe Bettendorff. As primeiras bandas de música surgiram, naquela cidade, em 1878.

Salles dedicou um espaço especial em sua bibliografia ao estudo da presença do negro na cultura paraense. Sobre o assunto publicou cerca de 30 textos. Em 1971 publicou, em um alentado volume, a obra *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*, que serviu de base para a produção do DVD “O negro no Pará, cinco décadas depois...” pelo Instituto de Artes do Pará, em que Vicente Salles reafirma a relevância do negro na Amazônia, ao contrário do que se dizia na historiografia dos anos 1950. Um fato, no mínimo curioso, é relatado por sua viúva, Marena Salles em depoimento pessoal: quando seu marido estava internado no CTI, dois anos antes de morrer, ele apresentou um delírio, afirmando que durante todo o tempo um preto-velho estava ao seu lado. O curioso deste fato é que, depois de receber alta hospitalar, já plenamente senhor de sua lucidez, Vicente Salles, que era agnóstico, reafirmou que ele fora acompanhado, no CTI, durante todo o tempo, por um preto-velho. Marena Salles ainda me informou que, no dia da missa de 7º dia, em Belém do Pará, todas as igrejas da capital estavam ocupadas, só restando uma única, onde foi realizada a cerimônia fúnebre: a Igreja do Rosário dos Pretos. Não vou comentar estes fatos: coincidências?

Salles pesquisou a trajetória musical do grande operista paraense José Cândido da Gama Malcher e suas interseções com Carlos Gomes, que viveu seus últimos



dias em Belém e que, também, mereceu alguns textos inspirados de Vicente Salles. Outros compositores paraenses ilustres que mereceram estudos sobre sua vida e obra foram Meneleu Campos, Jayme Ovalle, Maestro Isoca, Waldemar Henrique e Paulino Chaves, entre muitos outros.

Em 1980 Salles publicou seu mais importante livro, entre os 23 publicados: *A Música e o Tempo no Grão-Pará*; um dos mais importantes livros sobre a história da música no Brasil e uma análise da sociedade do Norte do país, no período colonial. É obra obrigatória na biblioteca de qualquer estudioso sobre a história de nossa cultura. Vicente Salles aponta para um mundo amazônico desconhecido para os artistas e intelectuais do Nordeste, do Centro-Oeste e do Sul, revelando a aproximação de Belém muito mais estreita com a Coroa, em Lisboa, do que com a capital, na Bahia. Nesse livro, o autor procura esclarecer “o papel pedagógico e político da música na formação da sociedade paraense”. Salles mostra a importância do índio na formação do perfil cultural da região:

Dominado pelo alienígena, o índio participou ativamente dos acontecimentos subsequentes à ocupação e efetiva exploração do território. A quebra de seus padrões culturais foi inevitável. Para manter intacta sua cultura e poder subsistir como grupo, foi forçado a refugiar-se nos sertões mais longínquos, onde hoje o encontramos arredo e arisco. (Salles, 1980, p. 25)

Salles mostra a importância da ação catequética e a função pedagógica da música:

O processo de colonização do Pará reproduz a experiência portuguesa nas demais regiões. A complementação do domínio da terra com o trabalho catequético-apostólico dos missionários, principalmente os jesuítas, também aqui se desenvolveu notavelmente com o auxílio da música, que eles empregavam como veículo pedagógico e político. Diversas ordens religiosas se estabeleceram na Amazônia: franciscanos, mercedários, carmelitas, capuchos da Piedade, jesuítas. Os franciscanos foram os primeiros a construir conventos, em Belém, em 1617. (Salles, 1980, p. 35-36)

Vicente Salles dedica o livro a seu conterrâneo, o compositor Waldemar Henrique (1905-1995), no centenário de outro ilustre paraense: Paulino Chaves. Segundo a neta do compositor, Paulino Chaves – professor do então Instituto Nacional de Música da Universidade do Brasil – ele nasceu em 1883 e não em 1880, em Natal, Rio Grande do Norte, mas mudou-se para Belém, com quatro meses de idade.



Dez anos antes desta obra monumental, Salles já havia lançado um outro livro, *Música e músicos do Pará* (1970), que, até certo ponto, foi o precursor de *A música e o tempo no Grão-Pará* (1980). Em 2002, Salles relançou, em Brasília, uma microedição do autor, corrigida e ampliada, com vários exemplos musicais. Aqui, a expressão “microedição” se refere não ao tamanho do livro, mas à natureza semiartesanal da edição. Trata-se de um aspecto curioso na produção cultural de Vicente Salles. Ele não só foi um mestre na criação de conhecimentos, mas também desenvolveu uma prática de fabricação de livros de sua autoria, elaborados individual e artesanalmente. Foram, ao todo, 48 brochuras, da série “Micro Edição do Autor”. De tiragem limitada, sem fins comerciais, esses livros fazem parte da biblioteca de estudiosos e de entidades universitárias e de pesquisa, adquiridos por doação do autor. São verdadeiras preciosidades que preservam um rico patrimônio espiritual, levantado a partir de fontes primárias e secundárias raras e que foi preservado competentemente por este mágico escritor e “fazedor” de livros. É o retorno da figura medieval do mestre-cantor: a síntese do pensador/criador e do artesão.

Vicente Salles viveu em três capitais históricas brasileiras: Belém, Rio de Janeiro e Brasília. Belém e São Luiz se alternaram, no período colonial, como a capital da Província do Maranhão e Grão-Pará (da qual também fazia parte o atual Estado do Amazonas). Essa província tinha vida independente do restante do Brasil com capital na Bahia. Vicente Salles é filho da região Norte e um estudioso das tradições culturais do Pará. Nascido em 27 de novembro de 1931, na vila do Caripi, município do Igarapé-Açu, no Pará, passou a juventude no seu estado natal até 1954 quando se transferiu para o Rio de Janeiro, incentivado por Edison Carneiro, importante etnólogo especializado em estudos afro-brasileiros. Imediatamente ingressou, por concurso, no antigo Ministério da Educação e Cultura, onde assumiu diversas funções na Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, no Instituto Brasileiro de Bibliografia e Documentação, na Revista Brasileira de Folclore e no Conselho Federal de Cultura. Neste último órgão teve participação ativa em dois projetos de grande envergadura: o Atlas Cultural do Brasil (1972) e a História da Cultura Brasileira (1973). Ainda no Rio, Vicente Salles formou-se no Curso de Ciências Sociais da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. Na mesma cidade, lecionou na Faculdade de Artes (do antigo Distrito Federal), no Instituto Villa-Lobos e foi eleito membro do Conselho de Música Popular do Museu da Imagem e do Som.

Em 1974, novamente se transfere para outra capital, Brasília, aonde foi trabalhar no Departamento de Assuntos Culturais, do Ministério da Cultura. Aí participou dos projetos da criação da Funarte e do Projeto Pró-memória, do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Foi em Brasília, após a aposentadoria do serviço público, em 1990, que Vicente Salles organizou a rica documentação de fontes primárias



que colecionou durante toda a sua vida, principalmente a proveniente da Amazônia. Essa documentação foi adquirida pelo Museu da Universidade Federal do Pará.

Vicente Salles, membro da Academia Brasileira de Música e do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, morreu aos 82 anos, no Rio de Janeiro. A Academia Brasileira de Música publicou, quatro anos antes de sua morte, um Catálogo relacionando toda sua obra. Mas Vicente Salles, incansável, não parou de trabalhar até o fim, tornando este catálogo desatualizado. Entretanto, é a mais completa relação de obras do autor. Deixou sua esposa Marena Salles, violinista e professora aposentada da Escola de Música de Brasília, e seus três filhos Marena Salles, também violinista e professora da Unirio, Marcelo Salles, violoncelista do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e Márcia Salles, funcionária do Banco do Brasil, e mais três netas.

Vicente Salles continua perambulando agora entre outras capitais: no valioso acervo do Museu da UFPA; no coração e na memória de seus familiares, amigos e discípulos; e nas águas da baía de Guarajá, onde suas cinzas foram lançadas, de acordo com o próprio desejo. Agora, ele dá aulas para as laras.



REFERÊNCIAS

Salles, Vicente. *A música e o tempo no Grão Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1980.

Salles, Vicente. *Catálogo de obras: Vicente Salles*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.

Salles, Vicente. *Música e músicos do Pará*. Belém: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

Salles, Vicente. *O negro no Pará, sob o regime da escravidão*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas; Belém: Universidade Federal do Pará, 1971. (Coleção Amazônica, série José Veríssimo)

Salles, Vicente. *Santarém: uma oferenda musical*. Belém: Serviço de Imprensa Universitária, 1981.

Salles, Vicente. *Sociedades de Euterpe*. Brasília: edição do autor, 1985.



Aylton Escobar aos 70 anos: diálogo com Edino Krieger

Aylton Escobar (São Paulo, 14 de outubro de 1943) é destacado regente e compositor com obras publicadas no país e no exterior. Laureado por criações dedicadas ao teatro e ao cinema; Prêmio Governador do Estado de São Paulo, também muitas vezes distinguido pela Associação Paulista dos Críticos de Arte, consta em verbetes de enciclopédias nacionais e estrangeiras. Estreou obras em importantes eventos internacionais dedicados à Música Contemporânea na Europa e em outros importantes centros culturais. Membro da Academia Brasileira de Música. Entre os seus mestres destacam-se Magda Tagliaferro, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone; Vladimir Ussachevsky e Mario Davidovsky. Foi diretor da Escola de Música Villa-Lobos, no Rio de Janeiro, da Universidade Livre de Música, em São Paulo, e dos Festivais Internacionais de Inverno em Campos do Jordão. Regente titular e diretor artístico de várias orquestras sinfônicas brasileiras. Atuou junto à Direção Artística do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. No universo da ópera também se

373



destaca como regente da elogiada versão de *O castelo do Barba-Azul*, de Béla Bartók (com registro em DVD, no Palácio das Artes, de Belo Horizonte, e no Theatro Municipal, do Rio de Janeiro), antes *Don Giovanni*, de Mozart, e *La Traviata*, de Verdi. Além desses títulos, as versões em forma de concerto do catálogo de Carlos Gomes e De Falla. Em 2008, sob a regência de John Neschling, a Osesp estreou uma de suas obras especialmente comissionadas, *Salmos elegíacos para Miguel de Unamuno* que despertou grande entusiasmo popular. A Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo o convidou a outras obras para estreia especial. Entre elas, *Tombeau* dedicada ao compositor Almeida Prado, *in memoriam*. Em 2009 participou das séries de Música Contemporânea da Bélgica com nova estreia, e em 2011 foi honrado com a comenda de Honra ao Mérito Cultural Carlos Gomes. Aylton Escobar é professor doutor pela USP, agora aposentado, que por mais de duas décadas dedicou-se às cadeiras de Composição e Regência do Departamento de Música da ECA/ USP. O ano de 2013 o honrou com várias homenagens: Master Classe de Composição e lançamento de CD do Coral da Osesp sob a direção de Naomi Munakata durante o Festival Internacional de Campos do Jordão; “compositor em destaque”. Na Alemanha, Aylton Escobar ministrou Master Classes de Música de Câmara e atuou como membro do Júri do Concurso Internacional de Música de Câmara da Escola Superior de Música de Karlsruhe. Agraciado com o “Grande Prêmio da Crítica” da Associação Paulista dos Críticos de Arte, tem o seu catálogo de obras alargado com novos comissionamentos e estreias para até 2016.

Edino Krieger: Você é uma inteligência múltipla. Como foi sua formação musical que certamente deu origem a seu desenvolvimento?

Aylton Escobar: Agradeço a gentileza da expressão “inteligência múltipla”, mas, é interessante, por algum motivo quase torto passou-me pela mente a imagem do homem dos sete instrumentos que a nenhum tocava bem. Para ser inteligência, eu a queria concentrada e disciplinada. Porém é verdade que na juventude, e por causa dela, andei me enroscando em diferentes atividades artísticas e alguns terrenos minados da curiosidade e da sorte. O teatro me atraiu, o cinema me permitiu participação, a literatura, se assim posso dizer da que cometi, me ofereceu prêmios juvenis, fui vestibulando bem aprovado para o curso de escultura da Escola Nacional de Belas Artes, uma aplicação que abandonei e troquei pela aventura da música; a pintura e o desenho, no entanto, ainda hoje me divertem quase sem censuras, porém foi e tem sido a própria música a minha companheira mais paciente e constante. Com ela ou sob seu aval, escrevi, compus, premiaram-me, toquei, ensinei, regi,



postei-me diante de câmeras de TV, administrei e aprendo ainda com a multiplicidade e cada caco deste deslumbramento que me tomou desde a meninice. Mas cheguei à idade na qual o passado se derrama sempre em convulsão, o presente parece um punhado de coisas avulsas e o futuro... Percorrer o caminho da minha formação musical é novamente contabilizar multiplicidades, ao mesmo tempo não fugindo a certa regra da formação de artistas: um teimoso e irrecusável autodidatismo. Um dia desses, repassando na memória os meus mestres, vi que são incontáveis. Esther Scliar não teria sido minha mestra, a bem da verdade ou da burocracia, mas foram milionárias as noitadas, semanas e meses dentro de pelo menos quatro anos de diálogos nervosos, analisando intrincadas partituras e discorrendo sobre o valor político e social da arte. Tampouco eu poderia oficializar como meus mestres em regência Alceo Bocchino e Francisco Mignone (este também para os segredos da orquestração), pois as extensas aulas que me ofereceram não se encaixaram no currículo das instituições acadêmicas, por isso puderam ser mais ricas. Magdalena Tagliaferro ouviu-me um bom par de vezes, interessada e derramadamente, mas foi Marília Martins quem me mostrou Brahms e Villa-Lobos ao piano. Também devo muito a Eliane Sampaio que lutou para que eu não me arreentasse ao cantar como contrateno no Conjunto Roberto de Regina. Em São Paulo, Calixto Corazza pôs o violoncelo em minhas mãos para os barrocos e Walter Bianchi o oboé. Ingressei na Academia Paulista de Música; lá moravam Osvaldo Lacerda, Nair Medeiros, Guilherme Fontainha e Ciro Brizola, entre outros. As aulas eram puxadas, mas nem por isso suficientes para controlar a minha rebeldia e uma atrevida curiosidade. Camargo Guarnieri recebeu-me por meio do exame das insipientes composições meninas e testes complicados, além do empurrão dado pelo Osvaldo Lacerda. Aí eram as salas cinzentas do antigo Conservatório Dramático e Musical de São Paulo. Por merecimento, logo passei para as fascinantes sessões da “Escola Guarnieri de composição” no estúdio da rua Pamplona, estendendo-as até a transferência da família para o Rio de Janeiro no início dos anos 60. Mesmo depois e já no Rio, as aulas com Camargo continuaram por mais tempo no ir-e-vir cansativo da Viação Cometa. No Rio, logo me misturei aos jovens do Diretório Acadêmico da Escola de Música da UFRJ na indiscreta qualidade de intruso, um penetra que não desgrudava daqueles talentos: Jorge Antunes, Ricardo Tacuchian (que era o presidente do Diretório àquela época), David Korenchandler, Atelisa e Marena Salles, Edson Elias, Murilo Santos – tantos! Não fui aluno da EM, contudo agia como tal, feliz da vida. Nem fui aluno da Pró-Arte que habitei sem precisar pedir licença. O cenário político brasileiro então começava a encrespar-se. Leitor incansável, me deparei com os *Cahiers de Prison* do poeta e líder político Ho Chi Minh – *Poemas do Cárcere* em tradução para o português. Edino, você providencialmente inventou os Festivais da Guanabara e eu me inscrevi acompanhando um grandíssimo número de jovens compositores que sur-



preenderam o público e a crítica. Na mesma época o Teatro Ipanema e Norma Bengel contrataram os meus serviços de compositor para a cena teatral. A minha cantata no Municipal deu o que falar; ganhou o Prêmio do Público compartilhado com o genial Lindembergue Cardoso, mas não recebeu o que merecia porque o poeta vietnamita arrepiou a censura que me arredou: foi uma única execução sob a competente e dedicada regência de Henrique Morelenbaum, seguida da escuridão das gavetas. O trabalho com o Teatro Ipanema, mais outro serviço musical simultâneo no MAM e a música incidental para *O Livro de Cristóvão Colombo*, no Guaíra de Curitiba, no entanto, me concederam o Prêmio Molière. De posse dessas carícias e da ajuda de amigos influentes fui dar com os costados nos Estados Unidos, não mais para me apresentar entre os cantores do prestigiado Conjunto Roberto de Regina, como nas duas primeiras vezes, mas para estudar com Wladimir Ussachevsky e Mario Davidovsky. A bolsa vinha mirradinha do nosso Governo e por um breve período, obrigando o mais mirrado bolso da família às suadas contribuições para os meus estudos das técnicas inaugurais da Eletroacústica. De volta ao país, aquela sofisticação da tecnologia aplicada à música teve de se adaptar à realidade brasileira: não alcancei os nossos nascentes laboratórios da música eletrônica; em lugar deles eu alugava os estúdios convencionais de gravação comercial. No Vice-Versa, de São Paulo, tive o prazer da companhia diária do Rogério Duprat: eu era subvencionado pelo Ballet Stagium para compor *Navalha na Carne* ou *Quebradas do Mundaréu*, como a censura permitiu ao Plínio Marcos. Dos Estados Unidos trouxe uma obra erguida na nova técnica que foi apresentada durante uma exposição de esculturas e luminárias em acrílico da artista plástica Marília Kranz, no MAM. Mas e os diplomas desses cursos e instituições? O destino e o desatino não me concederiam o luxo dos papéis oficiais das academias, mas os prêmios e o prestigioso incentivo dos colegas na caminhada, ao lado e fora das academias. Contudo, e para prová-lo, três anos antes de me aposentar compulsoriamente, a USP outorgou-me o título de Professor Doutor ao qual concorri pela via direta. Fico entre os últimos, porém não sou o único a ter recebido esta especial honraria dos meios universitários: perfilo na companhia de grandes nomes da nossa música, também Professores Doutores. E penso não os ter decepcionado.

EK: Como ocorreu o seu interesse pela composição e com quem você adquiriu seus conhecimentos nesse campo?

AE: Não nasci abençoado pelas musas em revoada, trabalhei e trabalho mal podendo celebrar qualquer eventual acerto porque logo vem seguido de tropeço que me obriga o passo atrás – rever, desconfiar e mesmo negar, rasgar e incinerar. É impossível precisar uma data ou fato de especial relevo que indicasse o primeiro empurrão à composição e daí isto ter virado estrada com pedras e mistérios. Boa parte



da resposta a esta pergunta, entretanto, penso ter deixado no parágrafo anterior. O prazer da escuta das obras dos grandes mestres da música clássica e da popular (muito rádio!) – um hábito adquirido desde a infância em companhia da minha mãe, talentosa cantora, e do restante da família que sinceramente amava a música – fez com que eu de pronto entendesse que não havia como ser músico sem ser um compositor. A fantasia, não raro, me levava a projetar uma espécie de música para acompanhar o teatro infantil que representávamos na sala e no quintal da nossa casa. Os pequenos espetáculos reuniam a criançada do bairro e adoçavam a vizinhança. A minha *música* era cantada pelo elenco: de-ouvido, eu ensaiava ou domava o coro da meninada. O resto do tempo preferia ficar sozinho: minha sociabilidade era sazonal.

Acho que aí está o início de tudo. Sempre apreciei os livros. Entre os que eu lia contavam-se os de música e até partituras que me intrigavam de onde retirava e rejuntava rudimentos por força da insaciável curiosidade. Não havia professores que me ajudassem, mas amadores na família e na vizinhança. Os estudos musicais por fim começaram capengas: os custos altos inibiam a família com cinco filhos e aluguel pra pagar. Antes, porém, tocar de ouvido nos pianos disponíveis (eu ainda não tinha o meu) era um prazer que me roubava do mundo. Livre para inventar, eu também copiava partituras importantes, secretamente imaginando que poderiam ser minhas composições. Bem mais tarde, já tocando piano direitinho, alguns daqueles exercícios repetiam atmosferas e sonoridades impressionistas e outros deram partida às toadas e ponteios até certo ponto “engenhosos” que tive a ousadia de mostrar para o mestre Camargo Guarnieri. Ele aprovou tecnicamente poucas páginas, mas gostou do jeito paulista que andava por ali.

EK: Você participou dos dois Festivais da Guanabara, em 1969 e 1970, com duas obras marcantes como *Poemas do Cárcere*, sobre texto (secreto) de Ho Chi Minh, (em plena ditadura...) e *Orbis Factor*, conquistando inclusive o Prêmio do Público com uma dessas obras. E compôs também uma belíssima canção coral, “Sabiá, coração de uma viola”, obras com características bem diferenciadas. Como você sintetiza a sua trajetória estética?

AE: Na minha ansiedade acho que atropeli parte da resposta também a esta questão, me desculpe. Uma coisa leva a outra e os diferentes fios se entrelaçam naturalmente porque são do mesmo tecido. Não sei se direi de uma “trajetória estética”, apropriadamente me utilizando da sua terminologia analítica e objetiva, breve e catalogadora, ou se prefiro discorrer sobre uma experiência pessoal ao longo do recurvo chão profissional da música, porque uma coisa ensinou à outra que acabam por desenrolar uma só realidade. Depois de *Poemas do Cárcere*, obra jamais executada uma segunda vez após 1969, eu havia desistido de participar do Festival da Guanabara II, bem



chateado com os arranhões da ditadura na carne da minha cantata inicial. Foi o crítico Antonio Hernandez que me exortou à participação no Festival (dessa vez Interamericano) de 1970. Anos antes, lá por 1967, eu havia escrito uma Missa para ironizar a milicada nazistóide brasileira que, como na Alemanha, tinha o *Professor* Carl Orff em alta conta; minha Missa Breve teria tido sua estreia durante o Festival de Verão de Curitiba daquele ano, mas que nada: ficou na gaveta. Já se chamava *Orbis Factor* e trazia no Agnus Dei o Mário de Andrade chamando a morte de “benfeitora” – isso tudo sobre uma insincera série de doze sons. Em cima do laço, ajeitei a parte instrumental da peça para inscrevê-la, inédita. De fato, Orff fazia sucesso: ganhei o terceiro prêmio na categoria camerística do Festival II e quase ninguém percebeu a piada. Por conta desses detalhes (talvez fosse a minha má pontaria) *Orbis...* teve destino diferente dos *Poemas...* e foi bastante repetida depois de 1970. Até o Festival de Inverno de Ouro Preto elegeu-a para o encerramento dos famosos cursos. Naquela oportunidade eu mesmo toquei a parte do xilofone.

Em 2013 o Coral da Osesp sob a direção de Naomi Munakata gravou em CD essa velha Missa Breve. Já o “Sabiá...” conta outra história e aparece como espasmo na minha trajetória, porém de maneira bem diversa do que pretendi para *Orbis Factor*. Veio como peça encomendada pelo *Jornal do Brasil* (ou Funarte, não me lembro) que patrocinava um Concurso Nacional de Corais. Eu havia entregado outra obra para coro *a cappella* como peça de confronto dos coros mais crescidos. Os regentes reclamaram porque a obra era difícil e complicada nos experimentos vocais e na grafia da partitura – uma pena, pois esse trabalho não teria interrompido a minha caminhada estética; fui obrigado a compor outra peça mais palatável para o espírito e a demanda em voga; com raiva imitei o trivial simples e apareceu o “Sabiá...” escrito numa noite insone. O título foi sugerido por Esther Scliar, que me socorreu de manhã ao telefone. Um grande sucesso cantado em português até em Hong Kong e gravado por muitos corais a ponto de me enjoar. Várias produções teatrais me exigiram modelos vencidos para caberem nas concepções cênicas dos diretores; outros contratos financeiramente interessantes vieram também “de caso pensado” e eu não podia recusá-los, compreensivelmente. É o caso de outra peça de confronto comissionada para um Concurso Nacional de Corais: “Flora: cinco canções de amor” que, embora longe de caricaturar Villa-Lobos, mal se afastou das harmonias conhecidas. Os regentes voltaram a bater o pé, mas gostaram da peça e a adotaram para muito além das obrigações em concurso. Finalmente, penso que são notadas as gritantes oposições que caracterizam as obras que você citou em virtude do sucesso que alcançaram as muitas execuções ou das polêmicas que apenas viram ensaiadas. Mas, para reconhecer o fenômeno do agrado popular contra o incômodo que possa causar aos apreciadores cultos e progressistas, talvez fosse melhor tomar o viés das plateias que podem desejar a nossa música ou a mera assinatura, da



mídia e até dos profissionais-músicos em gênero, número e grau, quando optam pelo convencional e assim arrastam a adoção do novo e inelutavelmente transformador. Esta preferência trouxe para o êxito histórico obras detestadas pelos seus autores, obras de desmaio estético ou técnico que intrigam os comentaristas. Não sou um compositor muito repetido em concertos ou discutido nas academias (a culpa é minha, admito). Talvez isto tenha ajudado a repetição de exemplos marcados que emagrecem o meu catálogo de compositor. Este trabalho, *malgré tout*, continuou e ainda insiste no esconderijo do meu mau humor e ranzinzice septuagenária, segue atrás da minha inteira falta de jeito para encarar as *toilettes* da mídia e os drinques com agentes das temporadas de concertos e festivais. Em miúdos: se tenho talento, então me falta a vocação que implicaria em boa dose de humildade ou de elasticidade. A minha trajetória estética parte de uma encardida miscelânea: juntei e amassei impressões debussystas com harmonias de Dave Brubeck que se chocavam com o “cinema mudo” de Nazareth e a inocência do Zequinha de Abreu (cultura doméstica); irrompeu em meio à minha escuta a força do Villa que salvou uns e arrasou outros. Virei “nacionalista analfabeto” antes de conhecer Guarnieri: nervoso durante uma prova diante do mestre não soube conceituar com sabedoria e equilíbrio o nacionalismo em música. Segui zozinho por um bom tempo, pois Schoenberg e Webern chegaram pela porta do estúdio da Pamplona, mas era Berg que eu mirava. Passou o tempo. Engajado numa turnê do Conjunto Roberto de Regina aos Estados Unidos, o crítico do Washington Post, Paul Hume, reconheceu meu talento, mas lamentou a minha música “de algumas décadas atrás”; de volta ao Rio, desesperado, atirei-me nos braços do teatro e sem modulação me entreguei ao perigoso fascínio de Penderecki. Aparecem os *Poemas do Cárcere* e as desinibidas artes cênicas me ataçaram à louca experimentação que nenhuma escola de música poderia me proporcionar. Penderecki acabou se perdendo na repetição da mesma partitura e nos perdeu pouco depois; minha música interrompida pelos contratos “de caso pensado” respirou um pouco melhor ao me inteirar das experiências eletroacústicas de Claudio Santoro associadas a instrumentos convencionais e vozes; minha escrita adotara os signos gráficos em voga e precisou inventar outros não muito melhores; estudei e escafafunchei com determinação dezenas de partituras e livros: a minha obra camerística agradou à difícil Esther Scliar e à sua coluna no *Jornal do Brasil*, Edino. Os Encontros de Compositores alternadamente me ataçavam e confortavam na razão direta das respeitáveis companhias e conselhos. Então atacou o “interlúdio burocrático”, mas sobre isto falaremos adiante. Depois de estreitar algumas obras de competentes colegas, enquanto regente (uma experiência que resultou bem e se estende ainda, diga-se) os compromissos me amarraram com força ou por força ao maior repertório convencional *para não perder o emprego e o público* (sem os itálicos esta justificativa seria ainda mais terrível).



Não gosto de colar nomes às fases estéticas dos artistas criadores. Para mim essa adjetivação parece colecionar expressões mestiças e movediças que agradam a empáfia intelectual. A face e a alma da minha música não serenaram, mas alimparam-se das demasias experimentais e abriram espaço à memória técnica e afetiva; a grafia conservou o que era útil e claro no catálogo de sinais e saudou o retorno nada ufano das barras de compasso; a “eletroacústica” manteve sua suficiente expressividade lírica e dramática sem muita sofisticação tecnológica, apenas quis ampliar certo espaço sonoro, multiplicando e transformando eventos tímbricos. As mais novas produções preferem os formatos camerísticos, embora listando também peças coral-sinfônicas, como, por exemplo, os *Salmos Elegíacos para Miguel de Unamuno*, obra comissionada pela Osesp e estreada com muito sucesso sob a direção de John Neschling.

Por fim, esta trajetória em 2013 (um pouco antes, talvez), *pari passu* com o fenômeno emocional da aposentadoria, me jogou para fora dos muros da cidade: deparei-me com os soluços e a palavra incerta. Lento e desconfiado, acabei por violentar o que ainda escrevia, rasguei páginas e páginas, esquartejei muitos ideais passados, cancelei compromissos mais novos e tive de suportar um enorme constrangimento: perdido e angustiado, com uma partitura mil vezes rabiscada e insegura, declinei a honra de participar da última Bienal de Música Contemporânea (Funarte), uma ferida que arde sem parar. Contudo, volto cuidadosamente a compor e já coleciono peças recentes; não perco o foco de algumas pendências antigas e assumo contratos para 2014-15 e mais além. Pensei que fosse silenciar de vez, mas não. Ainda não.

EK: Você exerceu e exerce diversas atividades, no Rio, em São Paulo e outros Estados, como diretor de instituições musicais, coordenador de projetos na Funarte, regente de várias orquestras etc. Quais os momentos mais gratificantes e as eventuais frustrações dessas experiências?

AE: Pensando bem, nessa estrada, até as grandes frustrações revelaram conteúdos gratificantes, passado um tempo de reflexão: para mim servem ainda como “educação pela pedra”. É deliciosa a dificuldade que sinto para apontar os “momentos mais gratificantes”, contudo começo pelas aulas que recebi dos vários mestres, entre os oficiais e os oficiosos; gratificante também foi o silêncio que deles recebi como resposta a certas dúvidas e aflições, porque me devolvia a paciência e a coragem. O Rio de Janeiro foi inteiramente gratificante para mim: uma vez “carioca” sem ninguém que estranhasse isso, pude quebrar a casca do ovo. As frustrações, como parte do jogo, eram a véspera de um chute a gol. A direção da Escola de Música Villa-Lobos, na Ramalho Ortigão, foi osso duro de roer no início, mas o placar final mostrou a gratificante vitória. A coordenação de projetos no INM-Funarte também entra na lista positiva das lições. A passagem pouco artística pela TV Educativa



me diverti muito e estimulou a ironia, pois ali testemunhei a presença de milicos de pouca monta na posição estratégica de diretores de Programação. Gratificantes – na verdade, comoventes – foram os aplausos misturados à gritaria do grande público do I Festival da Guanabara indignado com a exclusão de *Poemas do Cárcere* do concerto a que tinha direito, uma vez premiada pelo voto popular. Aquela enorme frustração do jovem músico converteu-se em afago e eleição confirmada do artista que eu era. Ensaiar orquestras e dirigir concertos são sempre ofícios prazerosos e foram muito especiais à frente da Sinfônica da Paraíba (Shostakovich, *Sinfonia nº 5*), da Filarmônica Norte-Nordeste (fruto da tenacidade “nordestinada”), do Teatro Municipal de São Paulo e do Rio, da Sinfônica Brasileira, da Orquestra de Câmara da USP, da Sinfônica Nacional do Chile, da Simón Bolívar, da Sinfônica de Minas Gerais (*O Castelo do Barba Azul*, Bartók) e a Sinfônica de Campinas. Nesta última foi frustrante o período final por conta da inadaptação aos métodos de certo PT. Gratificante foi coordenar e redigir cada concerto e depoimento da série dedicada aos mestres da nossa música contemporânea para o MIS de São Paulo, na gestão Ricardo Ohtake. Gratificantes, com direito a algumas pálidas frustrações, foram a direção da Universidade Livre de Música e a direção artística dos Festivais Internacionais de Inverno em Campos do Jordão, por quatro anos. Gratificantes foram as homenagens deste Festival e da Escola de Música de São Paulo pelos meus 70 anos, em 2013 – a ABM pareceu despercebida. Gratificante foi a estreia dos *Salmos Elegíacos...* pela Osesp, em 2008, assim como continua motivo de orgulho a impávida excelência do Coral da Osesp que ajudei a criar. Gratificantes foram a acolhida da USP e o seu abraço por mais de duas décadas em lugar seguro. Frustrante, no entanto, penso terem sido o meu magro talento didático e a gorda impaciência diante da arte encerrada em torres de *papers* e ABNTs. Atualmente vivo uma gratificante aposentadoria (pondo de lado, é claro, os valores pesadamente taxados dos benefícios), porém, não fosse a música em gestação, seriam frustrantes as tentativas para se entender que graça tem este adiposo e calvo “tempo livre”.

EK: Como você vê a criação musical contemporânea no Brasil e no mundo e quais as tendências que imagina irão prevalecer no futuro?

AE: Palavras como “contemporânea”, “Brasil”, “mundo”, “tendências”, “futuro” parecem peças de um móbile gentilmente sopradas pelo vento para formarem várias figuras no ar. Será preciso delimitar conceitos como se puxássemos todos os encantos do Móbile sobre uma mesa – a brisa e um ponto de vista. Me desculpe, estou sendo chato. Mas fico com a palavra “imagina”: esta, não tem jeito, só forma figuras no ar... A criação musical contemporânea brasileira se parece a um “terraço gourmet”: sobre uma larga bancada, dividem espaço os pratos de sabor picante com doces de avó. Dos exemplos modal-tonais e das rítmicas dançantes a variedade



se precipita até as paletas eletrônicas onde é fabricada a própria matéria prima da música: o som. Iniciado o século XXI, ainda nos servimos do que sobrou do passado mais ou menos recente: não há muito pecado nisso. *Faute de mieux*, acabamos por etiquetar com “pós-moderno” nacos servidos e recozidos. O público freguês, por sua vez, se sente aliviado com a ingestão de alimentos da culinária orgânica. As datas, e não as estéticas e técnicas renovadoras, se responsabilizam pelo rótulo “contemporâneo” – e isto tampouco é ilegal.

Críticos agradecem os oásis tonais de uma obra de estreia. E há plateias lotadas de sinceros apreciadores da eletroacústica. Minimalistas de meia idade compartilham o almoço na companhia de jovens que tentam acertar a unidade formal das suas obras através de uma bem engendrada série de doze sons ou doze figuras temporais. A forma vive sua liberdade vigiada. E o efetivo das orquestras não se alterou significativamente no século atual: os exemplos em contrário são raros, a despeito das ricas e potentes contribuições do instrumental elétrico e eletrônico. Mas ainda temos tempo. O repertório camerístico, ao contrário, tem mostrado maior eficiência e destemor. É; as carrancas do mercado não dão mole. Os núcleos acadêmicos (a expressão logo acusa) experimentam pouco e não tem sido fácil competir com o consagrado, contudo são muito nobres as atitudes equilibradas ou as exceções a esta regra. Mais adiante lembraremos personagens positivas que, na sua diversidade estética e técnica, conduzem o barco com razoável harmonia de gestos, pesos e medidas.

Por sua vez, o “Brasil” que aqui entendemos é menor do que o seu corpo territorial; é aquele dos grandes centros culturais, praticamente remapeado próximo à orla atlântica com alguns braços fortes estendidos para as alterosas e altiplanos. Neste Brasil as realidades impõem múltipla contemporaneidade também no campo da música. A mídia que entrelaça este país do qual falamos é uma entidade que se rende aos seres despertos e ativos, aos sintonizados com o lucro que ela cobra pelos seus serviços. O “mundo” é um monstro reduzido a frações de segundo, via Internet, que no açodamento guloso das verdades virtuais também promove a fugacidade e o esquecimento. Não será estranho, levando-se em conta os mais avançados centros tecnológicos à disposição da música, que uma influente personalidade artística japonesa ou indiana se deposite na escuta e na lavra dos brasileiros. Ou a África acenda os tambores da Dinamarca. São bastante encontráveis as “tendências” estéticas e técnicas modernas que um dia se pretenderam “Escolas”, e estas se reduziram a simples tendências pela pressa e a intranquilidade dos dias que correm. Ou seria pela prudência e desconfiança dos espíritos críticos? Finalmente, por “futuro” entendemos “destino”, mas quem se arrisca ao papel de oráculo?

Este largo presente segura a festa no auge com ingresso gratuito: veio gente de todo lado, de todas as idades. Nesta algazarra, imagino figuras no ar e não há como



fazê-las “prevalecer”. Contudo penso que no futuro a música poderá convencer-se dos registros em MP3-4-5-mil... que conterão enormes orquestras, grandes vozes ou bem reduzidos e inteligentes ensambles reunidos a inimagináveis esculturas sonoras eletrônicas, que farão soar algo que honrasse a última e melhor curva dos ideais de Marinetti, desde 1909. Esta música ou o complexo expressivo seria liderado pela grande Eletroacústica que confessou longínqua memória sonora. A crescente sofisticação do rock se somaria a esse híbrido colosso. Nesta fantasia, projeto o mundo e por consequência, via Internet ou bolsas de estudo *all over*, também o Brasil. Minhas previsões, entretanto, só poderiam se concretizar (quem sabe) lá pra 2040 ou pouco antes. Quem sobreviver verá.

EK: No campo da música, o Brasil, na sua visão, anda pra frente, pra trás ou de lado?

AE: Nas três direções. No meu entender, a música do Brasil anda pra frente quando cultivamos com espontânea alegria os nossos mestres de todos os tempos, com suas obras postas em palco, editadas e gravadas, suas vidas respeitadas; andamos pra frente ao considerarmos os vivos talentos da atualidade, criadores e intérpretes, sem que lhes perguntemos a idade e o *pedigree*, jovens que entendem e provocam as guinadas do convulso mundo contemporâneo, cancelam quaisquer fronteiras e parecem refletir seu chão e atitudes como o poeta Mario Benedetti: “quizá mi única noción de patria sea esta urgencia de decir Nosotros”. As fileiras desta contemporaneidade são bem sortidas.

Agrada-me citar alguns dos seus nomes que me são próximos e só por isso parecem esconder outros de igual ou maior valor: Rafael Nassif, Igor Leão Maia, Carlos dos Santos, Marcus Siqueira, Sérgio Kafejian, Paulo Chagas, Felipe Lara, Flo Menezes, Sílvio Ferraz, José Augusto Mannis, Eli-Eri de Moura, Fernando Iazzetta, Paulo Costa Lima – e por aí vão muitos e bem considerados sinalizadores do avanço da nova música brasileira. Reconhecemos aí a diversidade dos estilos e técnicas em crescente apuro, os discursos fundamentados e a lírica alforriada. A estes e a tudo e todos os que aqui constam implicitamente – orquestras, corais, cameratas voltadas ao repertório atual, estúdios e laboratórios de tecnologia avançada, registros sonoros e variadas edições, as escolas e departamentos de música das universidades azafamados com a música posta em liberdade, as mostras de partituras inaugurais da “galera” e os festivais, as associações artísticas e outras “tropas de elite” – a estes por certo não lhes devemos somente os minutos de aplauso após cada concerto, aula-palestra ou noite de autógrafos, mas o apoio incessante e esclarecido dos gestores culturais e financeiros comprometidos desde o maior ao mais íntimo.

Isto somado à nossa atenta e equilibrada vigilância. Porém eis que aí é também quando nos vemos seguir de lado. Pois a “vontade política” (esta gagueira nacional),



os planejamentos de governo, a parva inspiração administrativa somada ao obsceno jogo de interesses dos gabinetes e conversas às mesas de restaurantes confessam a incurável miopia dos lucros imediatos: retalham e adaptam as nossas propostas de trabalho, projetos e ideais profissionais mirando as próximas eleições, cobiçando a mídia despachada e remelando um estrábico clientelismo. Enfim, andamos de lado quando rareiam as lavouras sob o sol e aumentam as colheitas noturnas de frutos imaturos. Para trás? Pra trás a gente anda toda vez que aparecem estes temas com cara de intocada atualidade, como um susto em vídeo rebobinado.

EDINO KRIEGER (Brusque, SC – 17 de março de 1928) é compositor brasileiro laureado. Seu catálogo inclui obras para orquestra sinfônica e de câmara, oratórios, música de câmara, obras para coro e para vozes e instrumentos solistas, além de partituras incidentais para teatro e cinema. Suas composições têm sido executadas no Brasil e no exterior. Foi presidente da Funarte, do Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro e da Academia Brasileira de Música.



Fig. 1. Aylton Escobar, *Vértebra* (1984).



III - Coro

3ª vez

molto agitato $\text{♩} = 80$ **(♩ = 80 - 84) Stentato**

Ob.

Cl. em S₆

Perc. I

Perc. II

Pno.

S.

C.

T.

B.

VI.

Via.

Vcl.

Cb.

2X *3ª vez* *(breve)* *ff* *(bach. ord.)* *(baqueta dura de timpanos)* *Gr. C.* *(baqueta habitual do instrumento)* *8^{va}* *Ped.* *T-tam* *Pto. I* *ff* *(L. vibr. tutto)* *ren.* *ten.* *pizz.* *vibr.* *arco*

Fig. 2. Aylton Escobar, *Tombeau*, dedicada à memória de Almeida Prado (2011).



Notas introdutórias ao *Hino da Independência do Brasil* (ms. IHGB), de D. Pedro I

Alberto Pacheco*

Resumo

Texto introdutório à edição crítica do *Hino à Independência do Brasil*, de autoria de D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal (Queluz, 12 de outubro de 1798 – 24 de setembro de 1834), com base no manuscrito original sob a guarda do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Oferece a descrição da fonte e notas críticas.

Palavras-chave

História luso-brasileira – século XIX – hino – D. Pedro

Abstract

Introductory text to the critical edition of the *Brazilian Independence Anthem*, by Pedro I of Brazil, IV of Portugal (Queluz, October 12, 1798 – September 24, 1834), on the basis of no original manuscript under the guard of the Brazilian Historic and Geographic Institute. Provides a description of the source and critical notes.

Keywords

Luso-Brazilian history – 19th century – anthem – D. Pedro

É bem conhecida a vida do estadista D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal (Queluz, 12 de outubro de 1798 – 24 de setembro de 1834). Da mesma forma, sua importância na história luso-brasileira é atestada por qualquer manual escolar. Sua atuação musical, por outro lado, acabou sendo eclipsada por sua atividade política e, ainda, aguarda para ser avaliada e estudada de forma exaustiva. Neste contexto, esta edição crítica de seu *Hino à Independência do Brasil* pretende ser uma contribuição para conhecermos melhor a obra musical desta importante personagem.¹ É de se ressaltar que D. Pedro conseguiu muito sucesso na produção de música patriótica e não resta dúvida que os seus quatro hinos patrióticos são suas composições mais influentes e longevas:

* Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal. Endereço eletrônico: apacheco@post.com.

** Artigo recebido em 8 de julho de 2013 e aprovado em 8 de agosto de 2013.

¹ Uma biografia musical extensa pode ser consultada em Pacheco, Alberto José Vieira. "D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal". In: *Dicionário Biográfico Caravelas*. Lisboa: Caravelas, 2012. Disponível em http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html



Hino [a D. João], 1817.

Hino Constitucional ou da Carta, 1821.

Hino à Independência do Brasil (ou Imperial e Constitucional), c. 1822.

Hino Novo Constitucional (da Amélia, ou de D. Pedro IV), 1832.

A esse conjunto poderíamos incluir ainda o *Hino maçônico brasileiro*. No entanto, apesar de ser conhecida a relação de D. Pedro com a maçonaria, não há consenso acerca do autor da música e da letra do referido hino. A pouca circulação de documentos referentes a essa sociedade fechada e secreta torna difícil o acesso a qualquer informação, não tendo sido possível consultar qualquer partitura. Na verdade, o pesquisador maçônico Rodolfo Rup² afirma que a fonte musical mais antiga localizada é uma publicação de 1936, demasiadamente tardia e sem qualquer indicação de autor.

A fonte manuscrita mais antiga do *Hino à Independência* é aquela guardada no Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB), no Rio de Janeiro. Ela foi doada a essa instituição, em 1861, por Francisco Manuel da Silva (1795-1865), que garantiu ser a partitura um autógrafo, fato que permanece sem confirmação. A presente edição foi elaborada a partir desse documento.

E, como nos lembra Lino de Almeida Cardoso,³ a fonte impressa mais antiga está entre os primeiros produtos da imprensa musical brasileira; a publicação é intitulada *Hymno Imperial e Constitucional*,⁴ o que mostra a estreita relação da composição com os movimentos liberais constitucionais. O mesmo pode ser dito a respeito do poema que deu origem ao hino, pois foi originalmente publicado com o título de *Hino Constitucional Brasiliense*.⁵ O texto é do jornalista, político e poeta brasileiro Evaristo Ferreira da Veiga⁶ (1799-1837), escrito no Rio de Janeiro, a 16 de agosto de 1822:

¹ Rup, Rodolfo. “O hino maçônico brasileiro”. Texto disponível em <http://www.samauma.biz/site/portal/conteudo/opinioao/rio009hino.html>.

² Cardoso, Lino de Almeida. “Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do *Hino da Independência*”, de Dom Pedro I^o. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 25, 2012.

³ *Hymno Imperial e Constitucional composto por S. M. I. o Senhor Dom Pedro 1^o*. In: Walsh, Robert. *Notices of Brazil in 1828 and 1829 by the Rev. R. Walsh*. 2 vols. Londres: Frederick Westley and A.H. Davis, 1830 (v. 2, p. 533). Disponível em <http://purl.pt/17201>.

⁴ O manuscrito encontra-se na Seção de Manuscritos da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro/Divisão de Música. A versão impressa mais antiga que foi possível consultar é *Hymno Constitucional Brasiliense*. Rio de Janeiro: Typographia do Diário, 1822. (BR-Rn, cota DIORA 248, 4, 7 n. 15).

⁵ Este poeta é autor do texto de outros hinos como o *Hymno do batalhão do imperador*, *Hymno Marcial*, *Hymno brasiliense*. In: 1. Moraes Filho, Mello. *Serenatas e saraus*: collecção de autos populares, lundús, recitativos, modinhas, duetos, serenatas, barcarolas e outras produções especialmente brasileiras antigas e modernas. Com uma nota explicativa dos assumptos de cada volume por Mello Moraes Filho, vol. III Hymnos / modinhas diversas. Rio de Janeiro; Paris: H. Garnier, 1902 (P-Ln, cota L. 10234 P.). 2. Silva, Joaquim Norberto de Sousa e. *A cantora brasileira*: nova collecção de hymnos, canções e lundús tanto amorosas como sentimentais precedidas de algumas reflexões sobre a musica do Brasil. Rio de Janeiro, Paris: H. Garnier, s/d.; e 3. *Independência ou morrer*. Rio de Janeiro: Typographia do Diário, 1822 (BR-Rn, cota DIORA 248, 4, 7, n 11).



- 1 Já podeis filhos da pátria
Ver contente a mãe gentil
Já raiou a liberdade
No horizonte do Brazil.
- Refrão Brava gente brasileira
Longe vá temor servil
Ou ficar a pátria livre
Ou morrer pelo Brazil.
- 2 Os grilhões que nos forjava
Da perfídia astuto ardil,
Houve mão mais poderosa,
Zombou dêles o Brazil.
- 3 O Real Herdeiro Augusto
Conhecendo o engano vil,
Em despeito dos tiranos
Quis ficar no seu Brazil.
- 4 Revoavam sombras tristes
Da cruel guerra civil,
Mas fugiram apressadas
Vendo o anjo do Brazil.
- 5 Mal soou na serra, ao longe,
Nosso grito varonil,
Nos imensos hombros, lógo,
A cabeça ergue o Brazil.
- 6 Filhos! Clama, caros filhos!
É, depois de affrontas mil,
Que, a vingar a negra injuria,
Vem chamar-vos o Brazil.
- 7 Não temais impias phalanges
Que apresentam face hostile:
Vossos peitos, vossos braços
São muralhas do Brazil.



- 8 Mostra Pedro á vossa frente,
Alma intrépida e viril!
Tendes n’elle o digno chefe
D’este imperio do Brazil.
- 9 Parabéns, oh! Brasileiros!
Já, com garbo juvenil,
Do universo entre as nações
Resplandece a do Brazil.
- 10 Parabéns! Já somos livres!
Já brilhante e senhoril
Vai juntar-se em nossos lares
A Assembléa do Brazil.

As partituras costumam trazer apenas as quatro primeiras estrofes (além do refrão), mas nada impede que a música seja aplicada às outras. A tradição consagrou a ideia de que a música teria sido composta no 7 de setembro de 1822. No entanto, muitos autores têm posto a data em cheque. Tem sido também bastante polemizada a precedência histórica desse hino em relação ao hino, com mesmo título e poema, composto por Marcos Portugal (1762-1830). Ayres de Andrade,⁷ por exemplo, não confirma qual teria sido o hino mais antigo, mas comprova que o de Marcos Portugal teria sido o primeiro a ser cantado no Rio de Janeiro. Afirma também que, nas primeiras décadas, o hino do maestro teria ficado associado aos festejos de independência, enquanto o hino do imperador teria sido usado como o “Hino Nacional” nos outros eventos, pelo menos até 1831, quando começou a sofrer a concorrência do atual hino nacional brasileiro.⁸ Por sua vez, Cardoso (2012, p. 43) quer crer na precedência histórica do hino de Marcos Portugal. Não vamos entrar neste debate, pois não seria possível acrescentar agora nada de concreto. Seja como for, no que diz respeito a esta edição, uma breve precedência histórica de um ou de outro hino é menos relevante que a obra em si mesma.

⁷ Andrade, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. 2 vols. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967, v. 1, p. 158.

⁸ Novas informações reunidas por Cardoso (2012, p. 43) mostram que o hino de D. Pedro atravessou “o século XIX coexistindo com outras melodias nacionais”. Importante ressaltar que em 1862 o hino de D. Pedro ganharia grande relevo nas celebrações da inauguração da estátua equestre do imperador no Rio de Janeiro como mostra a edição *Hymno da Independencia do Brazil composto por S. M. I o Sr. D. Pedro I Reduzido da Partitura Original para piano por Francisco Manuel da Silva*. Rio de Janeiro: Imperial Imprensa de Música de Filippone e Tornaghi, [1862] (BR-Rn, cota Império - F-III-41). Essa publicação é o volume 16 de uma série feita em comemoração à inauguração da estátua equestre de D. Pedro.



A composição de D. Pedro é ainda hoje o *Hino da Independência* oficial do Brasil. Já à beira do seu bicentenário, o hino sofreu alguns ajustes e adaptações na música e texto. A versão oficial pode ser consultada no *site* do Governo Brasileiro: <http://www2.planalto.gov.br/presidencia/simbolos-nacionais/hinos>. Vê-se que, no que diz respeito ao texto, permanecem em uso somente o refrão e as estrofes 1, 2, 7 e 9. Não há grandes modificações, salvo o primeiro verso do poema, que é ligeiramente alterado para “Já podeis da pátria filhos”, provavelmente num esforço de melhorar a relação prosódica entre texto e música, ou numa tentativa de evitar eventuais trocadilhos de baixo calão que o original poderia sugerir. Como era de se esperar, as estrofes omitidas são as mais conjunturais e se referem, por exemplo, à elaboração de uma constituição brasileira, ou ao fato de D. Pedro ter decidido ficar no Brasil, a despeito de ordem contrária vinda de Portugal. A escolha de algumas estrofes em detrimento de outras realmente desloca o texto da realidade histórica em que foi escrito e o coloca num plano de atemporalidade tão caro aos símbolos nacionais.

Por sua vez, a música sofreu vários ajustes, o que já é notado por Cardoso (2012, p. 43). Basta comparar o hino aqui editado com qualquer gravação ou partitura mais modernas para serem vistas as modificações, tanto na parte instrumental quanto vocal. Este fenômeno de ajuste, simplificação ou modernização também foi aplicado a outros hinos e, muitas vezes, tem como objetivo tornar a música mais acessível ao grande público. Contudo, é bom ressaltar que algumas alterações na disposição do texto estão relacionadas com tentativas de sanear “problemas” de prosódia. Na verdade, desvios ou tensões entre os acentos textuais e os musicais são típicos do cancionário da época.⁹ No caso específico dos hinos, a frequente acentuação de tempos francos e os eventuais desvios prosódicos resultantes (por exemplo, no compasso 14) são uma característica do gênero em questão,¹⁰ não podendo ser considerados simplesmente como “erros”. Seja como for, tantas alterações contribuíram para afastar o hino de seu estilo e sonoridade originais e a presente edição crítica pode ser vista como uma espécie de “restauração” da obra.

Antes de mais, é preciso dar um alerta. Os hinos nacionais brasileiros seguem regras de execução que precisam ser respeitadas, e somente as versões oficializadas pelo governo brasileiro podem ser executadas em eventos cívicos. Portanto, a presente edição, mais do que se configurar como uma partitura para execução, pretende facilitar o acesso às origens de um dos mais executados hinos nacionais

⁹ Para mais informações ver Pacheco, Alberto José Vieira. “A Modinha estrófica: questões sobre sua interpretação e edição”. In: Valente, Heloísa de A. Duarte; Coli, Juliana (orgs.). *Entre gritos e sussuros: os sortilégios da voz cantada*. São Paulo: Letra e Voz, 2012, p. 83-96.

¹⁰ Um texto que busca tipificar os hinos luso-brasileiros está em vias de ser publicado pela *Revista Hodie*, com o título “Os hinos de D. Pedro I e Marcos Portugal: em busca de paradigmas”. O texto é uma parceria deste autor com o colega Rui Magno Pinto.



brasileiros. Esse esforço é ainda mais justificado se tivermos em conta que o manuscrito original se encontra indisponível para consulta, guardado que está no cofre do IHGB. Na verdade, a este editor, foi facultado o acesso somente às fotos do referido manuscrito. Consequentemente, por falta de melhor opção, a presente edição foi elaborada a partir dessas mesmas reproduções fotográficas. Seja como for, essa patente dificuldade de acesso ao manuscrito torna a publicação ainda mais relevante e necessária.

DESCRIÇÃO DA FONTE

IHGB (Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, Rio de Janeiro), cota: lata 987, pasta 8.

Reprodução fotográfica de música manuscrita. O documento original encontra-se em cofre do mesmo arquivo e indisponível para consulta.

Grade orquestral com voz.

Páginas de rosto: 1ª) Hymno / Á Independencia do Brazil / posto em musica para canto e grande Orchestra / por / S. M. I. / O Senhor D. Pedro 1º / Offerecido ao Instituto Historico e Geographico Brasileiro / em sessão de 22 de Novembro de 1861, pelo Maestro / Francisco Manuel da Silva / José Vieira Fazenda; 2ª) Authographo / do / Senhor D. Pedro 1º

11 páginas

Antigo proprietário: Francisco Manuel da Silva

EDIÇÃO CRÍTICA

As notas críticas seguem o seguinte formato:

Ins. C n, texto explicativo.

“Ins.” indica o instrumento em questão

“C”, em números arábicos, informa o compasso

“n”, em números romanos, indica a posição da nota no compasso, desconsiderando pausas.

Exemplo:

“Ob.I 10 ii” informa “Primeiro oboé, compasso 10, segunda nota”.

O texto poético teve sua ortografia totalmente modernizada, uma vez que não implicava em mudanças de pronúncia.

Os sinais de dinâmica foram sempre generalizados para instrumentos de mesma família. Salvo este caso específico, o editor reproduziu fielmente a dinâmica indicada na fonte.



Notas críticas:

Ob.I 19 xii; bequadro inserido conforme a harmonia

Fg. 26 *staccati* inseridos conforme os compassos anteriores

Vln.I 28 viii Mib no original; alteração em acordo com a voz e com os outros instrumentos

Vln.I 28 ix Ré no original; alteração em acordo com a voz e com os outros instrumentos

Abreviaturas

Bm. – Bombo

B. – Basso

Cl. – Clarinete

Cln. – Clarim

C. R. – Caixa de rufo

Fag. – Fagote

Fln. – Flautim

Ob. – Oboé

Req. – Requinta

Trb. – Trombão

Tpa. – Trompa

V. – Vozes

Vln. – Violino

Vla. – Viola

Siglas

BR-Rn – Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro/Divisão de Música

P-Ln – Biblioteca Nacional de Lisboa/Divisão de Música

ALBERTO JOSÉ VIEIRA PACHECO é tenor solista especializado em música antiga, pesquisador em práticas interpretativas e musicólogo. Doutor e mestre em música pela Universidade Estadual de Campinas, como bolsista da Fapesp, cujas teses foram publicadas como livro: *O canto antigo italiano* (Annablume, 2006) e *Catrati e outros virtuosos: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI* (Annablume, 2009). Autor de diversos artigos em revistas científicas com arbitragem, livros e coleções de ensaios; e coordenador/editor do *Dicionário Biográfico Caravelas* http://www.caravelas.com.pt/dicionario_biografico_caravelas.html. Foi investigador colaborador do Cesem na Universidade Nova de Lisboa, onde realizou seu pós-doutoramento sobre o tema “O repertório de obras dramático-musicais ocasionais em Portugal e no Brasil entre 1707 e 1834”, como bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal (FCT).



Hino à Independência do Brasil*

Evaristo Ferreira da Veiga

D. Pedro I do Brasil, IV de Portugal

Flautim em B♭ I

Flautim em B♭ II

Requinta I

Requinta II

Clarinetes em B♭ I

Clarinetes em B♭ II

Oboé I

Oboé II

Fagotes

Trompas em E♭

Clarins em B♭

Trombão

Caixa de rufo

Bombo

Vozes

Violinos I

Violinos II

Viola

Basso

Hino à Independência do Brasil - D. Pedro I



5

Fln. B♭ I
Fln. B♭ II
Req. I
Req. II
Cl. B♭ I
Cl. B♭ II
Ob. I
Ob. II
Fag.
Tpa. E♭
Cln. B♭
Trb.
C. R.
Bm.
V.
Vln. I
Vln. II
Via.
B.

Já po-deis, fi-lhos da

Hino à Independência do Brasil - D. Pedro I



15

Fln. B♭ I
Fln. B♭ II
Req. I
Req. II
Cl. B♭ I
Cl. B♭ II
Ob. I
Ob. II
Fag.
Tpa. E♭
Cln. B♭
Trb.
C. R.
Bm.
V.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

zon - te do Bra - zil no ho - ri - zon - te do Bra - zil no ho - ri -



Hino à Independência do Brasil - D. Pedro I

19

Fln. B♭ I

Fln. B♭ II

Req. I

Req. II

Cl. B♭ I

Cl. B♭ II

Ob. I

Ob. II

Fag.

Tpa. E♭

Cln. B♭

Trb.

C. R.

Bm.

V.

zon - te, no ho - ri-zon - te do Bra - zil. Bra - va

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



Hino à Independência do Brasil - D. Pedro I

27

Fln. B> I

Fln. B> II

Req. I

Req. II

Cl. B> I

Cl. B> II

Ob. I

Ob. II

Fag.

Tpa. E♭

Cln. B♭

Trb.

C. R.

Bm.

V.

car a Pá - tria li - vre, Ou_mor - rer pe - lo Bra - sil, ou_mor

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



3/

Fln. B \flat I

Fln. B \flat II

Req. I

Req. II

Cl. B \flat I

Cl. B \flat II

Ob. I

Ob. II

Fag.

Tpa. E \flat

Cln. B \flat

Trb.

C. R.

Bm.

V.

rer, ou - mor-rer pe-lo Bra - sil.

Vln. I

Vln. II

Vla.

B.



Hino à Independência do Brasil - D. Pedro I

35

Fln. B \flat I
Fln. B \flat II
Req. I
Req. II
Cl. B \flat I
Cl. B \flat II
Ob. I
Ob. II
Fag.
Tpa. E \flat
Cln. B \flat
Trb.
C. R.
Bm.
V.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.

Hino à Independência do Brasil - D. Pedro I



40

Fln. B \flat I
Fln. B \flat II
Req. I
Req. II
Cl. B \flat I
Cl. B \flat II
Ob. I
Ob. II
Fag.
Tpa. Eb
Cln. B \flat
Trb.
C. R.
Bm.
V.
Vln. I
Vln. II
Vla.
B.



Publicação do Programa de Pós-graduação em Música
Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro

A *REVISTA BRASILEIRA DE MÚSICA*, fundada em 1934, é o primeiro periódico acadêmico-científico sobre música no Brasil e tem como missão fomentar a produção e disseminação do conhecimento científico e artístico no âmbito da música, estimulando o diálogo com áreas afins, através da publicação de artigos, ensaios teóricos, pesquisas científicas, resenhas, partituras, comunicações, entrevistas e informes. A *RBM* apresenta pesquisas originais, refletindo o estado atual de conhecimento da área e atende a um perfil diversificado de leitores entre pesquisadores de música, músicos, educadores, historiadores, antropólogos, sociólogos e estudiosos da cultura. Publicação do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, a *RBM* é periódico arbitrado e acolhe textos em português, inglês e espanhol. Em versão impressa e eletrônica de acesso gratuito, com periodicidade semestral, de circulação nacional e internacional, a *RBM* está indexada nas bases *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

O Conselho Editorial da *RBM* recebe e avalia continuamente os trabalhos enviados para publicação no sistema de avaliação anônima, com pareceristas externos, de modo que no encerramento de uma edição os trabalhos ainda em fase de avaliação já estejam sendo considerados para o número seguinte. A partir do aviso de recebimento do texto submetido, a editoria da *RBM* se compromete a comunicar ao autor o resultado da avaliação em 90 dias. Os trabalhos devem ser enviados para revista@musica.ufrj.br. Os textos submetidos ao Conselho da *RBM* devem atender às normas abaixo relacionadas e toda a padronização de conteúdo concernente a formatação, citação e referência aqui não incluída deve considerar as regras normativas da ABNT:

1. O texto deve ser inédito e focar questões relacionadas aos domínios supracitados. Eventualmente, a Editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas.

2. O texto pode ser apresentado em português, inglês ou espanhol e deve ser enviado em arquivo eletrônico (com até 5 MB), editorado em Microsoft Word 2003 ou mais recente (ou em documento RTF – Rich Text Format).

3. No topo da página inicial, deverá ser editorado o seguinte cabeçalho:

Submeto o artigo intitulado “...” para apreciação do Conselho Editorial da Revista Brasileira de Música. Em caso de aprovação, autorizo a Editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação.

Dados dos autores:

1º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

2º autor (nome em publicações): _____

Endereço completo: _____

Telefone:(____) _____ e-mail: _____

4. Em sequência ao cabeçalho, o(s) autor(es) deve(m) incluir uma sinopse de sua atuação profissional ou formação acadêmica, com até 100 palavras, na seguinte ordem: afiliação institucional, titulação (da mais alta para a mais baixa), outras informações sobre formação e atividades profissionais que considera relevantes, principais publicações, prêmios e títulos honoríficos.

5. Recomenda-se que o texto a ser publicado tenha entre 3 mil e 8 mil palavras (incluindo resumo, *abstract*, figuras, tabelas, notas e referências bibliográficas), não podendo ultrapassar 25 páginas de extensão, em formato A4, com margens de 2,5 cm e alinhamento justificado.

6. O texto deverá conter um resumo, no idioma em que é apresentado, com até 150 palavras e a indicação de três a seis palavras-chave editorados abaixo da sinopse sobre o autor, seguidos de título em inglês, *abstract* e *keywords* (para trabalhos em português e espanhol) – os trabalhos escritos em inglês devem apresentar resumo e palavras-chave em português, logo após *abstract* e *keywords*).

7. Elementos pré-textuais (cabeçalho, sinopse, resumo, palavras-chave, *abstract* e *keywords*), notas de rodapé e legendas de figuras devem ser editorados em fonte tipográfica Times New Roman, corpo 10, espaçamento entrelinhas simples e alinhamento justificado. O corpo do texto e as referências bibliográficas devem ser editorados com a mesma fonte, corpo 12, espaçamento 1,5 e alinhamento justificado.

8. As citações devem ser indicadas no texto pelo sistema autor-data, de acordo com o recomendado pelas normas da ABNT (NBR-10520), com a ressalva de que o(s) sobrenome(s) do(s) autor(es) citado(s) deve(m) aparecer sempre em caixa baixa.

9. As referências bibliográficas deverão ser apresentadas em ordem alfabética no final do texto, de acordo com as normas da ABNT (NBR-6023), com as seguintes ressalvas: títulos de livros, teses, dissertações, dicionários, periódicos e obras musicais devem figurar em itálico; títulos de artigos, capítulos, verbetes e movimentos de obras musicais devem figurar entre aspas; não utilizar travessão quando o autor ou título forem repetidos.

10. As notas de texto deverão ser inseridas como “notas de rodapé”.

11. Imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras, quadros etc. devem ser inseridas no corpo do texto como figura (em resolução de 300 dpi) e identificadas na parte inferior com a devida numeração e legenda que expresse sinteticamente o significado das informações ali reunidas. Após a aprovação do texto para publicação, as imagens deverão ser enviadas separadamente em arquivos individuais em formato .jpeg ou .tif (resolução mínima de 300 dpi) e nomeados segundo a ordem de entrada no texto. Por exemplo: *fig_1.jpg*; *fig_2.jpg*; *fig_3.jpg*; *quadro_1.tif*; *quadro_2.tif* etc.

12. A obtenção de permissão para reprodução de imagens, tais como ilustrações, textos musicais, tabelas, figuras etc. é de responsabilidade do autor.

A *RBM* tem interesse em publicar resenhas sobre livros, CDs, DVDs, produtos de hipermídia e demais publicações recentes (dos últimos 5 anos) de interesse para a área. As resenhas devem oferecer uma apreciação crítica sobre a contribuição da obra, ou de um conjunto de obras, para o desenvolvimento da área ou campo de estudo pertinente – considerando todas as normas supracitadas e não excedendo a 3 mil palavras e 8 páginas.

O Conselho Editorial reserva-se o direito de realizar nos textos todas as modificações formais necessárias ao enquadramento no projeto gráfico da revista. A aprovação do artigo é de inteira responsabilidade do Conselho Editorial, ouvidos os consultores *ad hoc*. O conteúdo dos textos publicados, bem como a veracidade das informações neles fornecidas são de inteira responsabilidade dos autores e não expressam a opinião do Editor ou do Conselho Editorial da *RBM*.

EDITORIAL GUIDELINES



BRAZILIAN JOURNAL OF MUSIC
A Publication of the Graduate Studies Program in Music
of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro – UFRJ

The premier Brazilian journal in music, *Revista Brasileira de Música (RBM)* publishes scholarship from all fields of music inquiry, and encourages interdisciplinary studies. Although it focuses on Brazilian music and music in Brazil, it welcomes articles on issues and topics from other cultural areas that may further the dialogue with the international community of scholars as well as critical discussions concerning the field. Founded in 1934, it is currently published by the Graduate Studies Program of the School of Music at the Federal University of Rio de Janeiro, Brazil. It is a peer-reviewed journal, and accepts articles in Portuguese, English, and Spanish. It is an open access journal, published twice a year in printed and electronic version. Each issue includes articles, reviews, interviews, and a musicological edition of a selected work from Alberto Nepomuceno Library's Rare Collection. It represents current research, aimed at a diverse readership of music researchers, musicians, educators, historians, anthropologists, sociologists, and culture scholars. *RBM* is available at *RILM Abstracts of Music Literature*, *The Music Index-EBSCO* e *Bibliografia Musical Brasileira* da Academia Brasileira de Música.

RBM Editorial Board receives and evaluates continuously the manuscripts submitted for publication, adopting the blind-review system and counting on external reviewers. *RBM* editor is committed to provide the author with the assessment within 90 days from the acknowledgment of receipt of the submitted text. Submissions should be sent to revista@musica.ufrj.br. The manuscripts submitted to *RBM* Editorial Board must follow the guidelines listed below and all the content regarding the standardization of formatting, citation and referencing not included here must follow ABNT norms for textual style:

1. Manuscripts should be original works and focus on issues related to the areas mentioned above. Eventualmente, a editoria anunciará chamadas voltadas para temáticas específicas. *RBM* Editorial Board may timely call for papers aiming at specific themes.

2. Manuscripts may be written in Portuguese, English or Spanish, and should be sent as electronic files (up to 5 MB), edited in Microsoft Word 2003 or later (or RTF document - Rich Text Format).

3. At the top of the cover page, the author must fill out the following header:

I submit the article of my authorship entitled "..." for consideration by the Editorial Board of the *Revista Brasileira de Música (RBM)* [Brazilian Journal of Music]. *Em caso de aprovação do mesmo, autorizo a editoria da Revista a publicá-lo de forma impressa e/ou eletrônica (on-line) no sítio eletrônico da publicação. In case of approval, I hereby authorize the journal to publish it in print and /or electronic version (online), according to RBM editorial guidelines.*

Contributor(s)'s information:

1st author name (as it appears in publications): _____

Full Address: _____

Tel.: _____ Email: _____

2nd author name (as it appears in publications): _____

Tel.: _____ Email: _____

4. The above header should be followed by a *short biography* (not exceeding 100 words) containing the contributor(s)'s institutional affiliation, academic titles (from higher to lower), other relevant information about professional training and activities, main publications, awards and honorific titles.

5. The text to be published should have between 3,000 and 8,000 words (including *abstract*, figures, tables, notes and references) and should not exceed 25 pages, A4 size, with margins of 2.5 cm and justified alignment.

6. Texts in Portuguese and Spanish should contain an *Abstract* (150 words) and *Keywords* (from three to six) in the language presented for publication, followed by *Title*, *Abstract* and *Keywords* translated into English. Texts in English must submit *Abstract* and *Keywords* in Portuguese.

7. Preliminary matter (header, synopsis, abstract and keywords), footnotes and figure legends should be in typeface Times New Roman, size 10, single line spacing, justified alignment. Body matter and references should be in the same typeface, size 12, 1.5 spacing, justified alignment.

8. *Quotations* must be indicated in the text by author-date system, according to the standards recommended by ABNT (NBR-10520), with the proviso that the name(s) of author (s) quoted must always appear in lowercase.

9. *References* must be presented in alphabetical order at the end of the text, according to the ABNT (NBR-6023) with the following specifications: titles of books, dissertations, dictionaries, periodicals and musical works should appear in italics; titles of articles, chapters, words and movements of musical works should appear in quotes, do not use dash when the author and/or title is repeated.

10. The text *notes* must be entered as "footnotes."

11. Images such as illustrations, musical examples, tables, figures, charts etc. should be placed in the text as *Figure* (300 dpi resolution) and identified at the bottom with proper numbering and legend that synthetically explains the information gathered there. Once the manuscript has been approved for publication, the images should be sent separately in individual files in .jpeg ou .tif (minimum resolution of 300 dpi) and named according to their placement in the text. For example: fig_1.jpg; fig_2.jpg; fig_3.jpg; table_1.tif; table_2.tif etc.

12. The contributor is responsible for obtaining copyright *permission for reproduction of all images*, such as illustrations, musical texts, tables, figures, and music examples.

The *RBM* welcomes reviews of books, CDs, DVDs, hypermedia and other kinds, recently published (last 5 years) and relevant to the area. Reviews should provide a critical appraisal of the contribution of the work, or a body of work, for the development of its area or field of study. It should also consider all the above guidelines, and should not exceed 3,000 words and eight pages.



Universidade Federal do Rio de Janeiro

Carlos Antônio Levi da Conceição

Reitor

Antônio José Ledo Alves da Cunha

Vice-reitor

Centro de Letras e Artes

Flora de Paoli

Decana

Escola de Música

André Cardoso

Diretor

Marcos Nogueira

Vice-diretor

Afonso Barbosa Oliveira

Diretor Adjunto de Ensino de Graduação

Celso Ramalho

Coordenador do Curso de Licenciatura

João Vidal

Diretor Adjunto do Setor Artístico Cultural

Miriam Grosman

Diretora Adjunta dos Cursos de Extensão

Marcos Nogueira

Coordenador do Programa de Pós-graduação

Maria Alice Volpe

Editadora da Revista Brasileira de Música