

Música Brasileira Instrumental: Personagens Sonoros e Experiência

Giovanni Cirino¹

Universidade de São Paulo

Aluno do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

gcirino@usp.br

Resumo: A presente comunicação tem como tema a música brasileira instrumental (“mbi”) em São Paulo e alguns aspectos da atuação dos personagens sonoros. Tal prática diz respeito não somente à atividade instrumental individual e em grupo, mas todo o “fazer musical”. As recorrências situacionais e sonoras são interessantes para a análise da performance musical como o momento processual no qual se constroem as sonoridades e se constituem as experiências nas quais músicos e ouvintes compartilham significados.

Palavras-Chave: personagens sonoros, experiência musical, sons dialéticos.

Abstract: The present communication concerns the Brazilian instrumental music in Sao Paulo City and some aspects of the enactment of the sonorous characters. This practice tells not only about the individual instrumental activity, but also the “music making” as a whole. Both occurrences, situational and sonorous, are interesting for the analysis of the musical performance as the processual moment of the built sonorousness as well as the established experiences in which musicians and audience share meanings.

Key words: sonorous characters, musical experience, dialectics sounds.

¹ Mestrando do PPGAS-USP, bolsista CAPES, membro do Núcleo de Antropologia da Performance e do Drama (NAPEDRA) e Coordenador Executivo do Núcleo de Estudos de Som e Música em Antropologia (SOMA).

Nota Introdutória

A partir de uma etnografia da prática da música brasileira instrumental (“mbi”) realizada na cidade de São Paulo, o presente trabalho aborda alguns aspectos das sonoridades, interessantes para pensar a relação da performance com o gênero musical. A investigação foi dividida em duas frentes, de um lado, as relações entre os músicos e de outro o processo de construção e transmissão de experiências e significados que se dá através das performances. O interesse é compreender de que maneira é constituído o material musical (Weber, 1911; Adorno, 1963a) enquanto “conteúdos musicais”², e de que forma se constitui um gênero cuja identidade está atrelada à busca de elementos de diversas culturas musicais. Tais características conformam um repertório com baixa densidade (Nettl, 1983), mas com uma alta dinâmica de mudança o que faz da “mbi” um objeto interessante para pensarmos os limites de um gênero musical.

Pretendo discutir algumas das recorrências encontradas no material coletado em gravações de campo que dizem respeito ao uso de elementos de culturas musicais populares como o congado, o maracatu, o forró e o samba entre outros.

Totalidade da Música: ‘fazer musical’ e experiência

A idéia de pensar a música brasileira instrumental a partir da noção de “fazer musical” – processo através do qual se dá a relação entre os personagens, os gêneros musicais e os músicos – é o nosso objetivo nessa comunicação. Tal proposta parte da

² O conteúdo musical será entendido como as sonoridades que fazem sentido dentro da estrutura formal e harmônica da música que está sendo tocada, ou seja, tudo o que ao ser tocado é entendido pelos outros músicos e pelos ouvintes como algo ‘pertinente’ à música em questão ou ao gênero, não no sentido de algo que pertence porque previamente pré-estabelecido mas pertencente por estar em conformidade com as estruturas dadas pela música. (cf. ULHOA, Actas del III Congreso Latinoamericano - IASPM, 2000).

tentativa de inserção da execução de esquemas culturais pré-existentes (Leach apud Turner, 1988) em um processo maior, esse âmbito é o do fazer musical. Diferente de “fazer música”, o fazer musical é mais que a música como um fenômeno simplesmente acústico, o fazer musical envolve todas as questões não musicais como a língua, a religião e os padrões de movimentos. O fazer musical deve ser tratado de forma problemática, pois não podemos reduzi-lo a um fenômeno puramente sociológico ou considerá-lo como um subsistema cultural autônomo, devemos tomá-lo como sendo a expressão que sintetiza o processo musical em sua totalidade, pois envolve os aspectos acústicos da música e os aspectos sociais, ideológicos, estéticos, simbólicos, conceituais etc. A prática da música brasileira instrumental diz respeito não somente à atividade instrumental, individual e em grupo, mas a todo o fazer musical entendido como sendo o processo no qual se constitui a cultura musical e que envolve, portanto também outros eventos como a gravação e lançamentos dos CDs, apresentações, workshops e cursos.

O fazer musical vai além da música exclusivamente como arte performática, pois abarca também outras atuações dentro do campo musical, envolvendo produção, reprodução, consumo e transmissão de conhecimentos. Este termo representa, portanto, o processo musical do ponto de vista sociológico e antropológico.

Nesse sentido, o que se pretende enfatizar é a noção de *experiência musical* que se dá nesse processo. As questões que se colocam são: de que forma, no decorrer desse processo os *personagens* constituem suas experiências, tanto nas performances de palco quanto nas performances em estúdios de gravação? Como se constroem as sonoridades e se constituem as experiências nas quais *personagens sonoros* e ouvintes compartilham

significados? De que maneira as novas técnicas de produção e reprodução musical alteram a própria capacidade de “narrativas musicais”?

Ao ouvir o material empírico sob o ângulo do processo musical em sua totalidade – o fazer musical – os músicos surgem não apenas como pessoas que fazem música, mas *personagens sonoros* que interpretam através de suas “máscaras” de acordo com o momento que tocam.

Walter Benjamin (1936) nos ajuda a entender a performance como o momento da expressão de esquemas culturais pré-existentes ao falar da perda da capacidade de narrar e intercambiar experiências, pois a “experiência” (*erfahrung*) tem o caráter de ser o conhecimento obtido através de algo que se acumula, que se prolonga e que se desdobra através de gerações. Embasada na organização pré-capitalista do trabalho e com uma dimensão prática na transmissão de uma sabedoria, o sujeito teria critérios para sedimentar as coisas com o tempo, na medida em que compartilha tais experiências com a coletividade. Para Benjamin a experiência é sempre matéria do coletivo. Em contraposição ele utiliza o conceito de “vivência” (*erlebnis*) como a experiência vivida e assistida pela consciência no decorrer do tempo cronológico, homogêneo e abstrato. Este é o tempo que caracteriza o modo de produção capitalista.

É nessa “experiência” (*erfahrung*) que o *personagem sonoro* provoca, se colocando em risco e assim colocando em risco também a audiência. Nessa experiência, como reflexos de ações e sentimentos, surgem imagens do passado que afloram no presente, o momento da performance é a expressão, é um dos momentos dessa *experiência musical*, a expressão de um significado que surge em um processo onde a constituição cultural das pessoas é colocada em estado de risco.

Nos interessa salientar também a importância que, sociedades diversas em lugares e tempos diferentes, atribuem à noção de pessoa, de personagem e o papel desempenhado pelo indivíduo ao longo de sua vida. Em seu célebre artigo *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de 'eu'* (1938), M. Mauss nos fornece uma importante pista para entendermos a relação entre a noção arcaica de pessoa e a de *personagem sonoro*: “um imenso conjunto de sociedades chegou à noção de personagem, de papel cumprido pelo indivíduo em dramas sagrados, assim como ele desempenha um papel na vida familiar. A função criou a fórmula, e isso desde sociedades muito primitivas até as nossas” (Mauss, [1938] 2003: 381-382). É a fórmula que nos interessa enquanto modelo de um padrão. Para Mauss, a noção de *persona* latina (máscara, máscara trágica, máscara ritual e máscara de ancestral) se tornou a nossa própria. É essa noção que, aplicada à música brasileira instrumental, fornece uma forma de pensar a relação entre os papéis desempenhados pelos músicos na performance musical.

Os gregos, por sua vez, concebiam a palavra “pessoa” com o mesmo sentido que *persona* e máscara, e também de personagem que cada um é e quer ser, é esse sentido que leva a noção de personagem a manter seu sentido desvinculado do sentido de “pessoa” como um fato fundamental do direito. “Tudo depende do contexto. Estende-se a palavra [pessoa] ao indivíduo em sua natureza nua, arrancada toda máscara, conservando-se, em contraposição, o sentido do artifício: o sentido do que é a intimidade dessa pessoa e o sentido do que é personagem” (Idem: 390). O sentido do artifício é dado na experiência e pela agência do *personagem sonoro*, pois ao dar uma forma comunicável à sua experiência individual, sua subjetividade é superada na objetividade dessa forma.

Essa objetividade fixa certos sentidos ao mesmo tempo em que exclui outros latentes e cria a cada momento novos sentidos de artifício.

A “mbi” pode ser entendida como um texto, no sentido utilizado por Geertz (via Ricoeur, 1977), dentro de um conjunto de textos – contexto – onde a presença do passado irrompe no presente, não como “imagens dialéticas” (cf. Benjamin, 1996: 231), mas *sons dialéticos*, carregados de tensões – musicais e antropológicas – da mesma forma que as imagens sobrepostas criam múltiplos sentidos que dialogam com o passado despertando as possibilidades dos que foram vencidos. O *personagem sonoro* executa e objetiva esquemas culturais pré-concebidos, sua performance representa a exposição de tais esquemas que se constituem à medida que a música prossegue. O instrumento ganha “vida própria”, a relação entre os *sons dialéticos* e os instrumentos em si passam a refletir relações culturais entre passado e presente e, como veremos, entre lá e aqui.

Portanto o fazer musical é entendido como o processo através do qual os músicos e seus *personagens sonoros* constituem a *experiência musical*. Tal experiência (no sentido benjaminiano) se dá pela agência do *personagem sonoro*, à medida que cria novos sentidos de artifício. A partir de um fluxo do cotidiano onde o músico aprende a ouvir, ver e tocar de acordo com certos parâmetros estabelecidos e pelo consenso tanto entre músicos quanto entre o público consumidor.

Recorrências Sonoras: “Questão de Tempo”

As recorrências encontradas estão relacionadas com o material sonoro (Weber, 1911; Adorno, 1943 e 1963) e com os conteúdos musicais. Na música encontramos sutilezas que expõem os elementos e estruturas musicais e assim como suas combinações.

As principais recorrências sonoras são aquelas relacionadas com as culturas musicais “populares” e “folclóricas” notadamente africanas e afro-brasileiras. Podem ser identificadas a partir de sonoridades típicas e paisagens sonoras (Schafer, 1977) que são empregadas tanto no que diz respeito aos elementos musicais propriamente ditos como ritmo e melodia quanto aos instrumentos e sua utilização no desenvolvimento da peça. Alguns elementos estruturais da música africana e afro-brasileira podem ser identificados: padrões de linhas rítmicas (como aqueles utilizados pela música do candomblé, umbanda, e pelas diversas manifestações de samba), utilização de instrumentos de determinadas culturas musicais (como congada, maracatu, os diversos sambas, frevo, jongo, entre outros), pulsação mínima, flutuação de motivos rítmicos, melodias tímbricas, cruzamentos de linhas sonoras e ritmos, rede flexível da trama musical, paisagens sonoras específicas e regras de conjunto entre outros (Kubik, 1979; Pinto, 2003).

São muitos os grupos que utilizam elementos das culturas musicais populares. Para se ter uma idéia basta ouvir os trabalhos de grupos como Hermeto Pascoal, Curupira, Fabio Mentz, Moacir Santos, Terrêro de Jesus, Sambazz, Bissamblazz, Orquestra Popular de Câmara e Terra Brasil. É possível perceber que uma das principais fontes de inspiração para a música brasileira instrumental são as culturas populares, os “folguedos” e festas, as músicas das classes media e baixa, enfim a música popular e “folclórica”. Não só inspira, mas a música popular e em especial a afro-brasileira é tratada pelos entrevistados como a grande contribuição e fator de sucesso da “mbi” no exterior.

O ofício do músico e do arranjador muitas vezes é trabalhar o material musical – coletado em grande parte em pesquisas documentais e de campo – dando-lhe novas feições. O objetivo nunca é tocar o maracatu tal qual as nações pernambucanas ou o congado como as comunidades mineiras, mas criar a partir desse material, uma *nova composição* que tenha referência com o material original, mas que ‘transcenda’ as formas das culturas originais. Tal qual Heitor Villa-Lobos havia feito em suas viagens pelo Brasil em busca de material “originalmente brasileiro”, os músicos de hoje continuam buscando inspiração nas mesmas fontes: as diversas tradições musicais populares.

A música “Questão de Tempo” do quinteto paulista Terra Brasil pode ser tomada como um exemplo interessante para entendermos a “mbi” como um texto no qual os *personagens sonoros* atualizam *sons dialéticos*. A princípio percebemos nessa música a utilização de uma base rítmica do maracatu, em uma estrutura formal composta por AABB. A construção dessa composição está arquitetada sobre duas bases. De um lado um ritmo afro-brasileiro e de outro a utilização de estruturas harmônico-melódicas contemporâneas e de instrumentos elétricos e eletrônicos. Porém o que torna isso interessante não são os instrumentos em si, mas o que tocam. As células rítmicas, a estrutura formal do *chorus* e a cadência harmônica apresentam peculiaridades que acompanham as disposições anunciadas no discurso rítmico. Isso porque ao “adaptar” o material musical (harmonia e melodia principalmente) ao material rítmico o *personagem sonoro* acaba reconstituindo este segundo. As células utilizadas pelos instrumentos rítmicos do maracatu (alfaia, gonguê, chequerê, caixa, agogô e ganzá) são representadas todas em um único instrumento: a bateria. É este instrumento que traz o universo do maracatu de forma a nos remeter diretamente a uma determinada tradição musical

localizada no espaço e no tempo e que tem suas especificidades e faz parte da paisagem sonora de uma região específica do nordeste brasileiro - Pernambuco. Ao trazer este universo pernambucano para sua composição os *personagens sonoros* do Terra Brasil estão nos lembrando das histórias de coroações dos reis congos, das festas a São Benedito, da calunga e de toda a cosmologia das religiões afro-brasileiras como o Xangô e o Candomblé.

MARACATU (Forma Modelar)

The image shows a musical score for Maracatu in 4/4 time, titled "MARACATU (Forma Modelar)". The score is written for six instruments, each on a separate staff:

- Gonguê:** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of eighth notes with accents, following a pattern of quarter notes and eighth notes.
- Alfaia:** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of quarter notes with accents, following a pattern of quarter notes and eighth notes.
- Chequerê:** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of eighth notes with accents, following a pattern of quarter notes and eighth notes.
- Agogo:** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of eighth notes with accents, following a pattern of quarter notes and eighth notes.
- Ganzá:** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of eighth notes with accents, following a pattern of quarter notes and eighth notes.
- Caixa:** Treble clef, 4/4 time. The melody consists of eighth notes with accents, following a pattern of quarter notes and eighth notes.

Fig. 1 – Transcrição do Maracatu em uma forma “idealizada” à partir de gravações do Maracatu de Estrela Brilhante (PE).

O embate de musicalidades ocorre para além da “fricção” (Piedade, 1997) de duas musicalidades – a brasileira e a norte americana. A técnica enquanto a capacidade que possibilita ao indivíduo dar forma à sua *experiência musical* é utilizada de uma maneira que coloca em atrito materiais sonoros de tradições musicais diferentes. Ao trazer o som dos instrumentos utilizados no maracatu os *personagens sonoros* articulam novamente a

história dos negros pernambucanos, agora em outro contexto, em outra cidade e em relação a uma outra prática cultural que valoriza a criação fora de um contexto imediatamente comercial e que está às margens dos processos de construção da identidade nacional.

Os *personagens sonoros* trazem à tona sons do passado, sons que surgem no presente se articulando a novas tradições e em novos contextos, sua performance surge como o momento processual no qual se expressam esquemas culturais anteriores. A moldura de competência cultural da “mbi” é ampliada através dos gêneros e tradições musicais que passam a figurar em seu universo. No limite, tal qual o etnógrafo (cf. Geertz, 2000: 14), quando o compositor da “mbi” escolhe certas tradições musicais para filiar suas músicas ele amplia o universo do discurso musical ao mesmo tempo em que abre perspectivas ao dar soluções estéticas diferenciadas do *mainstream* da indústria fonográfica. Dessa maneira, os *personagens sonoros* ampliam a própria paisagem sonora, criando uma nova relação onde soluções se aplicam à utilização dos materiais não sem uma conotação de poder e apropriação, mas através formas criativas que lançam mão de conteúdos musicais liminares.

Referências Bibliográficas:

Adorno, Theodor W. 1986 [1943]. “Sobre Música Popular”. In: *Coleção Grandes Cientistas Sociais: Adorno*. Organizador Gabriel Cohn. São Paulo: Ática.

Adorno, Theodor W. 1983 [1959]. “Idéias para a Sociologia da Música”. In: ‘*Os Pensadores*’ Walter Benjamin, Max Horkheimer, T. W. Adorno e Jurgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural.

Adorno, Theodor W. 1975 [1963a]. “O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição”. In: ‘*Os Pensadores*’ Walter Benjamin, Max Horkheimer, T. W. Adorno e Jurgen Habermas. Vol. 48, São Paulo: Abril Cultural.

Adorno, Theodor W. 1986 [1963b]. “Crítica cultural e sociedade” In: *Grandes Cientistas Sociais*. Vol 54. Cohn, Gabriel. Org. São Paulo: Ed. Ática.

Benjamin, Walter. 1995. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. Obras Escolhidas III. Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter. “Experiência e Pobreza” 1996 [1933]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter. “O autor como produtor”. 1996 [1934]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter. “O Narrador”. 1996 [1936]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter. “Sobre o conceito de historia”. 1996 [1933]. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

Benjamin, Walter, “A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução”. 1975 [1955]. In: Coleção ‘Os Pensadores’ *Walter Benjamin, Max Horkheimer, T. W. Adorno e Jurgen Habermas*. Vol 48. São Paulo: Abril Cultural.

Blacking, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle.

Blacking, John. 1995. *Music, Culture & Experience: Selected Papers of John Blacking*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

Dawsey, J. C. 1998. *De que riem os ‘bóias-frias’?: Walter Benjamin e o Teatro Épico de Brecht em carrocerias de caminhões*. Tese apresentada como exigência para o concurso de Livre Docência, Área de Antropologia Social, Universidade de São Paulo.

Campos, Augusto de. 1968. *Balanço da Bossa*. Perspectiva: São Paulo.

Gagnebin, Jeanne-Marie. 1996. “Walter Benjamin ou a história aberta”. In: *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas. São Paulo: Editora Brasiliense.

Geertz, Clifford. 2000 [1973] “Thick Description: Toward an Interpretative Theory of Culture”, “Religion as a Cultural System” e “Deep Play: Notes on the Balinese Cockfight” In: *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.

Geertz, Clifford. 1997. “A Arte como um Sistema Cultural” In: *Saber Local*. Ed. São Paulo: Vozes.

Gomes, Marcelo Silva. 2003. *O samba na música popular instrumental brasileira de 1978 a 1998*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo.

Hobsbawm, Eric J. 1990. *História Social do Jazz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Ikeda, Alberto T. 1984. Apontamentos históricos sobre o jazz no Brasil. In: *Comunicação e Artes*. São Paulo: ECA/USP. N° 13, pp. 111 – 124.

Kubik, G. 1979. *Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil*. Lisboa, Junta de Investigações do Ultramar.

Leach, E. 1972. “The influence of cultural context on non-verbal communication in man” In: *Non-Verbal Communication*, pp. 321-322.

Mauss, Marcel. 2003 [1938]. “Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de ‘eu’”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naify.

Ortiz, Renato. 1985. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense.

Ortiz, Renato. 1988. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense.

Piedade, Acácio Tadeu de C. 1997. “Música Instrumental Brasileira e Fricção de Musicalidades”. (Também publicado em Actas del II Congresso Latinoamericano de Música Popular-IASPM, Santiago de Chile, 1999). *Antropologia em Primeira Mão*, 21, PPGAS/UFSC.

Pinto, Tiago de Oliveira. 2003. “As cores do som: estruturas sonoras e concepção estética na música afro-brasileira”. *África – Revista do Centro de Estudos Africanos*. São Paulo: Humanitas.

Ricoeur, Paul. 1977. *Interpretação e Ideologias*. São Paulo: Ed. Francisco Alves.

Schaeffner, André. 1994 [1936]. *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique occidentale*. Paris: Payot. (Reimpresso por Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales).

Schaeffner, André. 1998 [1942]. *Variations sur la musique*. Paris: Payot. (Reimpresso por Fayard).

Schaeffner, André & Coeuroy, André. 1988 [1926]. *Le Jazz*. Paris: Claude Aveline. (Reimpresso por Jean-Michel Place).

Schafer, R. Murray. 1997 [1977]. “A Afinação do Mundo”. São Paulo: Ed. Da Unesp.

Seeger, A. 1992 “Ethnography of Music”. In: *Ethnomusicology: An Introduction*. H. Myers Ed.: W. W. Norton & Company.

Stefani, Gino. 1976. *Introduzione alla semiotica della musica*, Palermo: Sellerio.

Tarasti, Eero. 1994. *A theory of musical semiotics*. Indiana: U.P. Bloomington.

Turner, Victor. 1988. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor. 1967. *The Forest of Symbols*. Ithaca: Cornell University Press.

Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process*. Chicago: Aldine.

Turner, Victor. 1982. *From Ritual to Theatre. The Human seriousness of Play*. New York: PAJ Publications.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. 2000. “Pertinência e música popular – em busca de categorias para a análise da música brasileira popular”. In: *Actas Del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular - IASPM*.

Ulhôa, Martha Tupinambá de. 1997. “Nova história, velhos sons: notas para ouvir e pensar a música brasileira popular” In: *Debates – Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música (Uni-Rio)*, N° 01, Ago.

Vianna, H. 1995. *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora.

Vidossich, Edoardo. *Jazz na Garoa*. São Paulo, Associação dos Amadores do Jazz Tradicional, 1966.

Weber, Max. *Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música* (1911). Tradução, introdução e notas de Leopoldo Waizbort e Prefácio de Gabriel Cohn. São Paulo, Edusp, 1995.