

Fazendo parte: seqüências musicais e bons sentimentos¹

Anthony Seeger²

Resumo

Pesquisadores e pesquisadoras provavelmente têm focado as suas análises demasiadamente em peças musicais individuais e têm prestado pouca atenção na organização destas peças em seqüências. Em grande parte, o impacto da música para com o seu público é alcançado através da organização de seqüências de peças. A partir de um *insight* de Rafael José de Menezes Bastos sobre a música indígena do Alto Xingu, este artigo examina quatro tipos diferentes de seqüências, baseados na experiência do autor: seqüências de melodias de rabeça em Cape Breton, no Canadá; a

¹ A versão original deste texto foi publicada em inglês, em 2013, com o título *Taking a Part: Song Sequences and Sound Sentiments*, no livro *Taking Part in Music: Case Studies in Ethnomusicology*, *Elphinstone Institute Occasional Publications 9*, organizado por Ian Russell e Catherine Ingram, e publicado pela Aberdeen University Press, em associação com o Seminário Europeu em Etnomusicologia (ISBN 978-1-85752-001-9, pp. 17-35). Estou grato aos editores do livro pela permissão concedida para a publicação em português, a Michael Iyanaga pela tradução excelente de minha prosa, que é freqüentemente abstrusa, e aos editores da presente revista por incluí-lo nesta edição. Também sou profundamente grato a Mísia Reesink pela excelente revisão do texto.

² Anthony Seeger é *Distinguished Professor* de Etnomusicologia e Professor Emérito da University of California, Los Angeles (EUA). É ainda Diretor Emérito da Smithsonian Folkways Recordings. Contato por email: aseeger@arts.ucla.edu.

sequência de músicas num show de Pete Seeger, de 1980 na Universidade de Harvard, em que a participação do público foi fundamental; as sequências de músicas nas performances num acampamento de verão infantil; e as considerações de sequências em gravações de LP e CD pela gravadora Smithsonian Folkways, entre 1988 e 2000. A atenção à sequência de peças nas performances pode oferecer uma nova perspectiva da qual podemos repensar as nossas análises musicais e textuais.

Palavras-Chave: Etnomusicologia, Etnografia da Performance, Sequência, Índios Brasileiros, Indústria Musical.

Abstract

Researchers have probably placed too much emphasis on the analysis of individual musical pieces while paying too little attention to the significance of the way those pieces are arranged in sequence. A good deal of the impact of music on audiences is achieved through the arrangement of sequences of pieces. Departing from an insight of Rafael José de Menezes Bastos about the indigenous music of the Upper Xingu, this paper examines four different types of sequence based on the author's experience: medleys of fiddle tunes in Cape Breton, Canada; the sequence of songs in a 1980 audience participation concert given by Pete Seeger at Harvard University; the sequence of song performances at a children's summer camp; and the considerations of sequences in LP and CD recordings on the Smithsonian Folkways label between 1988 and 2000. Consideration of the sequence of pieces in performances may provide a new perspective from which to rethink our musical and textual analyses.

Keywords: Ethnomusicology, Ethnography of Performance, Sequence, Brazilian Indians, Music Industry.

Introdução³

Quando os editores da Revista *Anthropológicas* pediram-me que sugerisse um artigo meu para tradução e publicação, eu sugeri este, mesmo que não fale do meu trabalho com os Kisédje (conhecidos antigamente como os Suyá), assunto pelo qual sou mais conhecido no Brasil. Houve vários motivos para indicar esta proposta. Primeiro, o artigo é todo baseado num *insight* de Rafael José de Menezes Bastos, sobre a utilidade limitada de tratar de peças individuais de música como objeto de análise na música indígena brasileira. Ele chama a atenção para a significância central de estruturas maiores constituídas por seqüências de peças. Eu me utilizei desta observação para olhar para várias tradições musicais de outras partes do mundo. Em termos metodológicos, acredito que este é um aspecto importante da antropologia e etnomusicologia – aplicar perspectivas que aprendemos com os nossos professores e professoras (antigamente conhecidos como ‘informantes’) como maneira de examinar as outras pessoas e ideias. Este ensaio é, portanto, firmemente enraizado na antropologia e etnomusicologia brasileiras. Os leitores talvez achem estranha a minha escolha de exemplos na discussão que segue, mas eu tenho experiência pessoal com cada um deles. Assim como Blacking, que usou os seus *insights* como pianista da tradição europeia para discutir os sentidos musicais em *How Musical is Man?* (Blacking 1973), usei aqui exemplos extraídos da minha própria experiência.

³ Este artigo é uma versão ligeiramente revisada da Palestra Memorial John Blacking, apresentada no *European Seminar in Ethnomusicology* (ESEM), em Aberdeen (Escócia), em 16 de setembro de 2011. Estou muito grato pela oportunidade que tive de poder explorar estas ideias na Palestra John Blacking do ESEM, assim como aos organizadores pela hospitalidade generosa e ao público pela sua paciência e sugestões excelentes. Desfrutei muito do encontro e aprendi bastante. Foi uma grande honra ter sido convidado para dar a Palestra Memorial John Blacking, especialmente porque o principal tema do congresso era focado em “participar na música e na dança”. John Blacking teria adorado o assunto, uma vez que a questão da participação era tão importante em seu trabalho sobre os Venda, particularmente, como foi apresentada em *How Musical is Man?* (1973) e em diversos outros escritos dele.

Estudei melodias de rabeca quando estudei folclore na faculdade, e mais tarde publicando o CD da Smithsonian/Folkways de melodias de rabeca de Cape Breton, gravado por Burt Feintuch (retratado abaixo). Também aprendi muito sobre como organizar um show, e fazer com que o público cantasse comigo, com o meu tio Pete Seeger (e também com os meus pais). Analiso, assim, a importância de seqüências de músicas na maneira pela qual Pete criava shows profundamente comoventes e motivava as pessoas a trabalharem para transformações sociais. Embora me baseie aqui num disco gravado, fui para dezenas de seus shows ao vivo no decorrer de décadas. Sigo com uma análise da participação das performances num acampamento pequeno de verão para crianças coordenado, primeiro pelos meus pais, e, atualmente, por minha irmã, Kate Seeger; isto em parte porque aprendi a tocar o banjo neste acampamento, quando eu tinha 10 anos, e tenho cantado lá todos os verões desde então, menos quando morava no Brasil. Finalmente, eu me angustiava com a elaboração do seqüenciamento de LPs e CDs, na época em que era diretor da gravadora da Instituição Smithsonian, *Smithsonian Folkways Recordings*, entre 1988 e 2000, e utilizei esta experiência para discutir o seqüenciamento do formato de um álbum, questão que era central à indústria fonográfica, no período aproximado entre 1950 e 2000. Os exemplos neste ensaio, portanto, vêm da minha própria experiência e de uma espécie de pesquisa de campo de ‘observador participante’, sobre a qual pude refletir tempos depois da sua realização.

Para as pessoas que desconhecem os sons que discuto, muitos estão disponíveis no *YouTube* ou no *iTunes* e no site da *Smithsonian Folkways*. Existe até uma gravação do acampamento de verão pela Smithsonian Folkways Recordings. Este artigo utiliza um diferente tipo de pesquisa e um diferente tipo de argumento daquele que eu poderia ter feito quando comecei a minha carreira. Eu espero que contribua aos debates sobre a performance, sobre metodologia na antropologia e sobre os objetivos do nosso trabalho acadêmico. Finalmente, ambos, Michael Iyanaga, que traduziu este difícil texto, e Edwin Reesink, que me convidou a submeter um artigo a esta revista, foram meus orientandos de pós-graduação – Edwin na PPGAS no Museu Nacional e Michael na UCLA (EUA). Eu estou endividado com eles, tanto por trazerem este artigo aos leitores brasileiros, quanto pelo que me ensinaram quando eram meus alunos e o que continuam a me ensinar.

Introdução ao tema

Este ensaio tem como foco o assunto das ‘sequências’, ou a maneira pela qual unidades musicais menores são juntadas para criar um todo maior e, assim, estimulando certo tipo de experiência musical. Eu sugeri que, por motivos históricos e tecnológicos, os etnomusicólogos, folcloristas e outros estudiosos têm dado atenção demasiada a peças individuais – melodias (*tunes*), canções, até sinfonias – e não suficientemente à maneira com que estas unidades são ligadas para criar boas performances. Embora o nosso foco em peças individuais certamente tenha avançado o nosso entendimento de certas estruturas musicais e recursos poéticos, também nos tem levado a desconsiderar aspectos de performances que são alcançados pela maneira em que as unidades menores são organizadas, ou executadas em relação umas às outras. Inspirado pelo tema do congresso, vou analisar a participação em música, em termos de seqüenciamento.

A seqüência não é um conceito complexo. A maioria dos leitores e leitoras já está acostumada ao processo de compor um *setlist* (lista das canções que uma banda vai tocar) para um show e também a ouvir uma série de músicas gravadas em LPs e CDs. Porém, estes são apenas dois exemplos de um fenômeno bem mais amplo que discutirei. Enfatizo aqui a importância do seqüenciamento na música, pois não acredito que a devida atenção tenha sido dada a isto na literatura etnomusicológica. Há breves referências em algumas fontes sobre a maneira em que séries de canções ou músicas são seqüenciadas, mas estas seqüências não têm recebido a mesma consideração que tem recebido a análise de ‘peças’ individuais, tanto em discussões teóricas sobre tradições musicais quanto em publicações de transcrições musicais⁴. Após uma breve explicação de

⁴ Claro que é possível que eu desconheça uma vasta literatura publicada sobre o tema, mas até hoje não a encontrei. Dentre os autores que me foram indicados na discussão que seguiu a esta apresentação, há um artigo interessante de Jonathan Stock (2004), sobre as relações de poder em sessões nos arredores de Sheffield, e a descrição de Henry Glassie (1991) sobre a *ceili* em Ballymenone, quando à noite se conta histórias e se canta, onde escreve: “Um texto, como uma estação, como uma *ceili* ou uma vida, é um segmento da eternidade. Ele existe simultaneamente como um todo e parte de um todo”. Ambos os autores falam sobre alguns aspectos do

como análises recentes de música indígena da América do Sul tem-me direcionado a este tema, apresentarei quatro exemplos de sequenciamento: o primeiro será de seqüências nas melodias de rabeça do Cape Breton; seguido de uma discussão do sequenciamento em um show do músico estadunidense Pete Seeger; depois, analiso um sequenciamento nas cantorias semanais (*sings*) num acampamento de verão (*summer camp*) de crianças nos Estados Unidos, e finalmente apresento algumas questões de sequenciamento que eu enfrentava como produtor de discos na gravadora Smithsonian Folkways Recordings. Espero que ao final da discussão, o leitor ou a leitora reflita sobre a sua própria área de pesquisa para pensar em como questões de sequenciamento podem ser importantes à mesma. Em alguns casos, claro, a seqüência pode ser totalmente insignificante; em outros, prestar atenção à seqüência pode fornecer uma nova perspectiva pela qual se pode examinar ou repensar as análises⁵.

A visão das terras baixas da América do Sul

Um dos motivos pelo qual a questão geral da seqüência me ocorreu, é que importantes estudos recentes de música indígena das terras baixas da América do Sul têm revelado grandes estruturas musicais de uma espécie que antes não sabíamos que existiam. A maioria das

porque de certas seqüências ocorrem em casos específicos, e estes casos são bastante sugestivos.

⁵ Uma vez que comecei a pensar sobre este tema, e perguntar aos colegas sobre ele, muitos tipos de estratégias de sequenciamento começaram a aparecer com mais clareza. Concertos de música erudita, por exemplo, frequentemente seguem uma ordem cronológica na apresentação das peças, mas há também um motivo para escolher peças específicas no programa dentro desta cronologia. Às vezes isto é explicitado; em outras nem tanto. Mas, se forem perguntados, os músicos podem dizer o porquê que apresentam as peças numa ordem específica. Ian Russell, o organizador desse congresso, não escreveu sobre a sua estratégia de sequenciamento no seu CD de 1999, *English Village Carols*, na Smithsonian Folkways Recordings SFW 40476 (<http://www.folkways.si.edu/albumdetails.aspx?itemid=2654>; acesso em 30/06/), ou a estratégia dos cantores na sua decisão sobre o que cantar naquela noite, mas quando foi perguntado, ele conseguiu me dizer bastante coisa sobre ambas as questões.

referências à música indígena brasileira, por exemplo, a descreve como repetitiva (frequentemente como ‘chata’), e trata de transcrever apenas peças curtas, ou partes de peças. Podemos ver um tipo de ciclo vicioso de análise, em que as transcrições são curtas porque a música é considerada repetitiva e depois, porque as transcrições são curtas, há pouca análise cuidadosa de performances mais longas. E mesmo quando os pesquisadores participam de eventos musicais, tais como na Figura 1, nós, raramente, participamos de um evento na sua íntegra, e quase nunca continuamos participando destes, por uma vida inteira, como o fazem os membros das comunidades que estudamos.



Figura 1- O autor e os homens Kisêdjê fazendo parte no ritual Jawari, 1972. Fotografia: Judith Seeger.

Dois colegas brasileiros, Rafael José de Menezes Bastos (2013) e seu aluno Acácio Piedade (2004), mostraram que a música de alguns grupos da região brasileira do alto Xingu não consiste em peças curtas individuais, mas sim em seqüências extensas de peças que se assemelham a suítes e óperas dramáticas, que duram horas, dias, quiçá semanas. Bastos escreve que uma “característica notável da música nas terras baixas da América do sul (...) pode ser resumida sob o rótulo de ‘sequencialidade’ e típica a organização musical dos rituais no plano intercancional ou de articulação entre as respectivas canções (ou peças instrumentais ou voco-instrumentais) componentes” (Bastos 2006: 8). Continua, “Tudo faz parecer, então, que peças isoladas de música não parecem fazer muito sentido na região” (Bastos 2006: 8). As transcrições musicais cuidadosas de Menezes Bastos e Piedade, e as suas análises de performances extensas revelam que aquilo que é muitas vezes ouvido por não-índios como repetição, na realidade não tem nada a ver com repetição. Ao contrário, mudanças sutis na performance, reconhecida por membros da comunidade são utilizadas para construir unidades maiores. Em 1987, eu levantei a possibilidade de que pudéssemos pensar nas canções das estações chuvosa e seca que os Kisêdji (Suyá) cantam quase diariamente, talvez como se fossem na verdade duas canções que duravam seis meses cada uma, consistindo de um ou dois segmentos diários (Seeger 2004). Mas Bastos e Piedade fazem um argumento bem mais convincente, baseado em análise cuidadosa e não apenas intuição, de que este fenômeno de fato acontece no Xingu.

Qual o motivo por que os estudiosos inicialmente começaram a focar tão intensivamente em canções ou peças de flauta individuais? Uma possibilidade é que não dominavam, suficientemente, a língua indígena para saber melhor. Além disso, era difícil fazer gravações em

áudio, e a transcrição musical é um processo extremamente demorado.⁶ As filmadoras não registravam o som simultaneamente e requeriam filme custoso. O que os pesquisadores muitas vezes gravavam e analisavam eram, na realidade, unidades sonoras pequenas, ao invés das performances completas. Estas podiam ser capitadas nos aparelhos de gravação do século XX: em cilindro de cera, em discos de 78 rotações e fita de rolo de cinco polegadas (12,7 cm). Mas não eram documentos completos dos eventos musicais que freqüentemente, duravam horas, dias, semanas ou mais.

Embora eu gostasse de ter conseguido gravar todos os sons de uma cerimônia Kisêdje, nunca consegui. Não tinha as baterias nem fitas de gravação suficientes para tal. Além disso, também havia a necessidade de dormir de vez em quando e de, às vezes, participar das cerimônias para quais fui convidado a participar. Tudo isto já mudou. Gravações feitas atualmente em colaboração com os grupos indígenas são cada vez mais comuns. Quando os grupos indígenas, hoje em dia, gravam a si mesmos utilizando uma filmadora digital ou um gravador de som, sua cobertura tende a ser bem completa. Quando os etnomusicólogos realizam gravações atualmente, nós freqüentemente compartilhamos o nosso desafio com os membros da comunidade para garantir melhor cobertura.

Com a compreensão da suma importância do 'seqüenciamento' à música indígena da América do Sul, eu fiquei curioso para saber o quanto que a seqüência era importante para a música de outras tradições.

⁶ Os etnomusicólogos estão começando a analisar cuidadosamente as formas longas de performances musicais ameríndias. Minha colega na UCLA, Tara Browner (2009), recentemente publicou uma transcrição musical completa (com os passos da dança indicados) de um Powwow de dois dias. Esta talvez seja a primeira transcrição, na íntegra, de uma performance indígena norte-americana. Menezes Bastos transcreveu a música de uma cerimônia Kamayurá que tinha a duração de 11 dias (em Bastos 2013) e sua análise exaustiva é, provavelmente, até hoje, a mais extensa análise musical disponível de música indígena das Américas.

A América do Sul não é o único lugar do mundo onde os estudiosos têm concentrado a sua atenção, principalmente, em peças individuais. Eu pensei que pudesse haver outras regiões do mundo em que “peças isoladas de música não parecem fazer muito sentido”. E foi esta a consideração que me motivou a falar deste tema ao ser convidado a dar a palestra John Blacking. Também resolvi iniciar a minha exploração com um tema que seria familiar, mesmo apenas tangencialmente, aos participantes deste seminário – melodias de rabeca.

Melodias escocesas e irlandesas de rabeca em Cape Breton, Nova Escócia, Canadá

As melodias de rabeca (*fiddle tunes*) são importantes na história dos estudos folclóricos e etnomusicológicos e, nestes, muita atenção já foi dada ao estudo de melodias individuais. Há ricos índices de melodias para uma diversidade de tradições de rabeca. Eu estava curioso para saber se muita atenção tinha sido dada a sequências na performance destes *tunes*. Escrevi, portanto, para Burt Feintuch, um folclorista estadunidense que estudou a tradição de rabeca de Cape Breton e a da gaita de fole de Northumberland, e produziu gravações na Smithsonian Folkways Recordings (dentro destas *The Heart of Cape Breton* [2002] ou “o coração de Cape Breton”). Por conhecer a disciplina de folclore menos bem que a de etnomusicologia, perguntei a Feintuch se muitos folcloristas tinham produzido escritos sobre o seqüenciamento de melodias. Ele respondeu negativamente, mas disse que uma publicação de difícil acesso continha uma página e meia sobre o tema. Escrevi para uma das autoras da publicação, Kate Dunlay, que tinha feito algumas matérias comigo quando eu era professor da Universidade de Indiana, na década de 1980. Ela me ajudou bastante, e mandou-me alguns trechos do

livro de sua coautoria e das anotações de uma gravação, lançada pela *Rounder Records*, de música de rabeça de Cape Breton⁷.

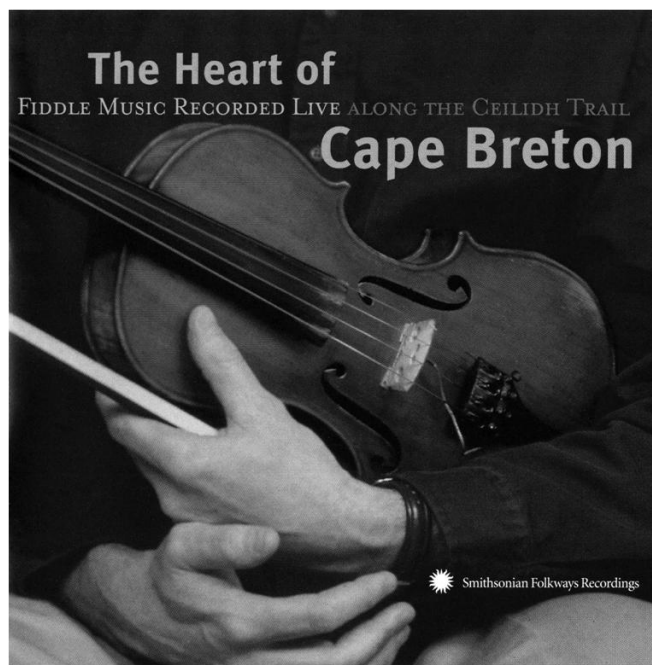


Figura 2- Capa do CD 40491 da Smithsonian Folkways Recordings. Fonte: Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Instituição da Smithsonian.

O primeiro nível de seqüenciamento que ela mencionou, em um email, foi o da criação de seqüências de melodias independentes (*medleys*):

“Com certeza, na maioria da música instrumental de derivação céltica/ilhas britânicas, melodias são muitas vezes ligadas em seqüências na forma de seqüências de melodias independentes. Em algumas das tradições, tais como a de rabeça de Cape Breton, os agrupamentos podem ser bastante longos. (Você não vai ouvir isto muito nas gravações comerciais, mas nas danças e festas

⁷ Kate Dunlay, Cape Breton Fiddle: Repertoire and Style, do encarte do Rounder CD 7037, *Traditional Fiddle Music of Cape Breton, Vol. 1, Mabou Coal Mines*, Cambridge: Rounder Records.

tradicionais gaélicas [ceilidhs] e festas domiciliares, as seqüências tendem a ser mais longas). Melodias são tocadas apenas duas vezes por rabequeiros de Cape Breton e é comum tocar cinco ou mais melodias em seguida (ao contrário do costume irlandês, de acordo com o qual um número menor de melodias é tocado, cada melodia três vezes). O músico pode mudar o andamento e o sentimento (ou então pode tocar melodias semelhantes para ter um efeito hipnótico), levando os ouvintes numa longa jornada musical. Juntar bem as melodias é um dom reconhecido. Algumas combinações são tão marcantes que outros músicos as imitam, resultando em pares ou grupos de melodias que são tocadas juntas por tradição. (Embora músicos sejam livres para desviar de agrupamentos convencionais)”⁸.

No seu livro, Dunlay e Greenberg (1996) comentam que as seqüências de melodias de rabeça de Cape Breton tendem a permanecer na mesma tônica, ou no primeiro tom da escala, embora possam tocar em diversos modos na mesma tônica (jônico, mixolídio, dórico e escalas variadas com menos de 7 notas). Eles sugerem que isto pode vir da influência de uma tradição mais antiga de dança à gaita de fole de Cape Breton. Ainda indicam que organizar as melodias pela tônica ajuda o rabequeiro a lembrar um grande número de melodias e sequências, e assim, facilitando que eles toquem longas sequências. Os autores também notam que o andamento destas seqüências, freqüentemente, vai gradualmente, do mais devagar para o mais rápido:

“O arranjo padrão para a música de ouvir seria uma marcha ou ar lento, seguida por uma melodia de dança [strathspey] lenta, uma ou duas strathspeys (rápidas) e várias outras danças [reels]. Ainda outro tipo de dança [hornpipe] pode ser tocado junto às reels ou então tocado com tamancos. Jigs [outra dança] tendem a ser tocadas em agrupamentos isolados. Ao tocar para uma dança social, a seqüência consistirá apenas de jigs ou apenas de reels, a depender do dançarino particular. Ao tocar para um dançarino individual, o rabequeiro, geralmente, toca uma mistura de strathspeys e reels, às vezes chamada de um ‘four’ [‘quatro’], nome proveniente do antigo reel escocês de quatro mãos, para a qual este tipo de agrupamento era tocado”. (Dunlay e Greenberg 1996: 10).

⁸ Kate Dunlay, email ao autor, 4 de agosto de 2011.

Numa dança, claro, a “dança é a coisa mais importante” para os dançarinos. De acordo com Feintuch, “os valores centrais da música incluem uma valorização da habilidade do músico para animar (*drive’er*), criar uma base musical animada para a dança com uma quantidade significativa de foco, energia e – embora eu esteja já me repetindo aqui, não há outra palavra para isto – ânimo (*drive*)” (Feintuch 2002: 7).

O sequenciamento de melodias de rabeca em Cape Breton parece estar relacionado tanto à precedência histórica (tradições de gaita de fole e tradições de rabeca escocesas e irlandesas), quanto à maneira pela qual os artistas organizam na sua cabeça as melodias para facilitar uma performance fluida para os dançarinos. O sequenciamento para uma dança ou evento informal com o público local é diferente tanto daquilo que se toca para os de fora (que preferem variedade e virtuosidade), quanto daquilo que se publica nos discos (devido às considerações de tempo para o rádio). É importante notar que as seqüências de melodias individuais podem ser transmitidas de uma geração para outra – algumas melodias parecem casar tão bem que outros músicos continuam a tocá-las juntas. A peça individual, até em melodias de rabeca, talvez não “façam muito sentido” (para usar outra conjugação verbal da frase de Bastos 2006: 8), em certas tradições fora da América do Sul.

Pete Seeger (1919-2014) – Fazendo as pessoas cantarem junto

Meu tio Pete Seeger era um prolífico compositor, intérprete, autor, criador de instituições e ativista político. Porém, ele era mais bem conhecido por fazer shows em que o público participava cantando junto com ele (no estilo de um *singalong*). Quase todas as pessoas que já foram a um dos seus shows lembram a sensação de alegria que sentiam ao cantarem junto durante as músicas. Este formato fazia com que as pessoas participassem ativamente na criação do evento musical em si. Pete fez este tipo de performance participatória com o público pelo menos, por 75 anos, quiçá desde a época em que cantava música nos

sindicatos.⁹ Ele cantou com crianças, adultos e manifestantes de protesto, e em lugares consagrados como a *Carnegie Hall*, no *Newport Folk Festival*, com Bruce Springsteen, no show inaugural para o presidente dos Estados Unidos Barack Hussein Obama, assim como em filas de grevistas, manifestações de direitos civis e eventos do movimento *Occupy Wall Street*. Nesta parte do artigo, gostaria de demonstrar como o seqüenciamento de músicas nos shows de Pete criava um ambiente que estimulava as pessoas a escolherem a sua parte vocal e a cantar junto¹⁰.

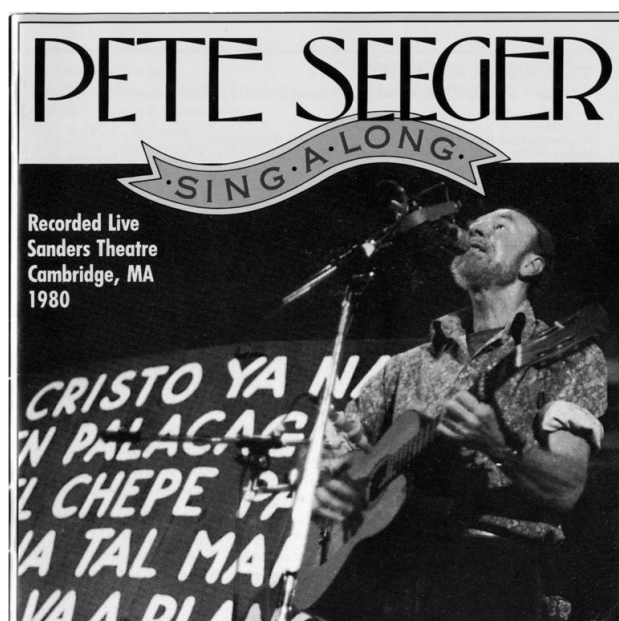


Figura 3- Capa do CD 20027/20028 da Smithsonian Folkways Recordings.
Fonte: Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Instituição da Smithsonian.

- ⁹ É possível que ele tenha começado a conduzir tipos de performances de cantorias participatórias mais cedo, talvez no colégio. Pete dizia que meu pai ensinou-lhe a fazer harmonias enquanto ainda era menino, e que ele e os seus dois irmãos frequentemente cantavam juntos em harmonia dentro do carro e em casa (comunicação pessoal).
- ¹⁰ Eu tinha a pretensão de conversar com Pete sobre este tema, mas um furacão impediu o nosso encontro, e é por isso que as suas ideias são tiradas exclusivamente do encarte que acompanha o álbum discutido abaixo.

Embora Pete tenha sempre estimulado o público a cantar junto com ele, muitas gravações destes shows não são totalmente satisfatórias, porque Pete era gravado de muito perto, enquanto o público geralmente soa apenas como um estrondo distante. Mesmo que dê para ouvir o público no disco *Pete Seeger and Sonny Terry at Carnegie Hall* e numa gravação mais tarde pela Columbia, *We Shall Overcome*, registrada pela primeira vez em 1963, as vozes dos espectadores continuam a ser um som distante.¹¹ Pete sempre teve consciência de que as suas gravações ao vivo eram defeituosas. Assim, em 1980, decidiu que iria fazer uma espécie de gravação documentária de um dos tipos de shows que ele tinha apresentado em universidades e outros locais durante muitos anos. Ele sugeriu ao engenheiro de som que colocasse microfones em vários lugares do magnífico Teatro Sanders, da Universidade de Harvard, um espaço feito de painéis de madeira e que cabia até 800 pessoas. Pete fez questão de realizar a gravação num gravador de fita de 20 canais (o que era bastante avançado na época). Ele se reuniu com os membros da *Boston Folk Song Society* antes do show e ensinou-lhes algumas das músicas que ele planejava cantar para que o público tivesse um grupo nuclear com o qual todos pudessem cantar. Ele então registrou o show, fez anotações sobre o evento e lançou a gravação em 1980 com um LP duplo na Folkways Records, uma gravadora fundada por Moses Asch.

O show é muito bem registrado e contempla diversas músicas em que as vozes do público ressoam tão altas e nítidas quanto à voz de Pete. A gravação também inclui os repetidos momentos em que Pete fala sobre as músicas que canta e toca. Vale ressaltar que em outras gravações feitas ao vivo, este tipo de fala é bastante editado ou até tirado. A gravação foi depois relançada em formato de CD, em 1991, e está

¹¹ *Pete Seeger & Sonny Terry at Carnegie Hall*, Smithsonian Folkways Recordings FW02412, gravado em 1958; Pete Seeger, *We Shall Overcome, Complete Carnegie Hall Concert Live*, Columbia Recordings, Columbia #45312, 1989, gravado em 1963. A gravação *Pete Seeger: The Complete Bowdoin College Concert, 1960*, Smithsonian Folkways Recordings, CD 40184, é uma das versões mais bem-sucedidas de Pete cantando com o público, devido, em parte, ao pequeno espaço e ao cuidado com que os engenheiros de som gravaram o show.

disponível no site da Smithsonian Folkways.¹² O encarte que acompanha a gravação inclui as próprias observações de Pete sobre os objetivos da apresentação. Os seus comentários sobre o seqüenciamento das músicas são bastante importantes para demonstrar como o seqüenciamento constrói a participação. Cabe frisar que o encarte inclui as letras de todas as músicas, caso alguém queira cantar junto¹³.

No livreto, Pete apresenta a gravação da seguinte maneira:

“Antes que a minha voz, memória e senso de ritmo e tom ficassem ruins demais, eu decidi, aos 60 anos, que eu iria pedir à Folkways Records que registrasse um dos meus ‘concertos’ de duas horas no mesmo estilo que tinha feito durante mais de 25 anos, geralmente em universidades. São menos concertos do que shows, sendo que as pessoas cantam junto. Meu propósito principal é o de mostrar para as pessoas como é bom cantar junto, e meu propósito principal nesta gravação é o de mostrar para futuros líderes de canto, algumas das técnicas que podem usar para ensinar músicas sem que todo o mundo ficasse grudado a uma folha de papel. E se as pessoas ouvirem criticamente, assim como deveriam, elas podem perceber algumas coisas que não valem a pena ser emuladas.

Eu também queria mostrar como poderia haver tanto continuidade quanto variedade, enquanto nós ficamos rodeando o objeto para enfim atingir o seu âmago. Geralmente já chegando ao final, quando o público e o cantor estão começando a se acostumar um com o outro, começamos a fazer música que é até boa – pelo menos o público começa a fazer música boa, e eu fico orgulhoso de poder servir como guia”. (P. Seeger 1991: 4)

Esta continuidade e variedade, e o rodear são alcançados por uma mescla do seqüenciamento de músicas com as introduções a elas

¹² *Pete Seeger Singalong at Sanders Theatre, 1980*, Smithsonian Folkways Recordings, CD SFW40027, 1991. (<http://www.folkways.si.edu/albumdetails.aspx?itemid=2291>; acesso em 30/06/2012). Os leitores podem baixar grátis o encarte de Pete do SFW 40027 e ouvir os primeiros 30 segundos de cada uma das faixas para ter uma ideia do som. Ou pode-se baixar o show inteiro por um valor, ou comprar o CD duplo.

¹³(http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/smithsonian_folkways/SFW40027.pdf; acessado em 30/06/2012).

fornecidas por Pete. Figura 4 é a lista das faixas do CD duplo. A gravação não só inclui todas as músicas como também contempla quase toda a fala de Pete e quase toda a instrução que ele faz sobre as músicas. Em alguns casos, estas seções são bem extensas, às vezes até mais longas do que as músicas que as seguem. Quando relançamos o show em CD, em 1991, separamos, em alguns casos, as introduções mais longas das próprias músicas (mas não inserimos um silêncio no meio). Nós sentíamos que os ouvintes do CD gostariam de poder localizar as músicas com facilidade, mas ao mesmo tempo oferecíamos a experiência do show inteiro para as pessoas que desejavam escutar todas as faixas – faladas e cantadas – na sua sequência original.

SMITHSONIAN/FOLKWAYS CD SF 40027/8 

PETE SEEGER SINGALONG
Sanders Theatre, Cambridge, Massachusetts 1980

Part One (SF 40027)	Part Two (SF 40028)
1. Introduction 0:28	1. Sicilian Tarantella (instrumental) 1:35
2. John Henry 3:50	2. Introduction to song 4:36
3. Introduction to song 0:52	3. Homestead Strike Song 3:27
4. Aunt Rhody 2:25	4. Introduction to song 0:40
5. Lonesome Valley 3:54	5. Young Woman Who Swallowed a Lie 3:53
6. Amazing Grace 6:02	6. Introduction to song 2:42
7. Recorder improvisation - introduction to l'Internationale 2:05	7. We Shall Not Be Moved 4:19
8. l'Internationale 5:12	8. Introduction to song 2:38
9. Old Time Religion 3:11	9. Somagwaza 1:34
10. Introduction to song 0:30	10. Introduction to song 2:31
11. Down-a-Down 3:27	11. Run Come See the Sun 1:42
12. Introduction of Louis Killen 2:04	12. If I Had a Hammer 2:10
13. Rothsay-O 2:17	13. Introduction to song 1:52
14. Introduction to Song 1:32	14. The Water Is Wide 6:39
15. Old Settler's Song 3:04	15. Old Devil Time 2:52
16. Introduction to song 1:27	16. Hole in the Bucket 2:45
17. Acres of Clams 2:24	17. Jacob's Ladder 3:28
18. Abiyoyo 5:08	18. Twelve Gates to the City 3:40
19. Teaching Song 3:15	19. Song Introduction 0:46
20. Cristo Ya Nació 5:10	20. Little Birdie 2:42
	21. Greensleeves 2:20


0 9307-40027-2 8

Before my voice, memory, and sense of rhythm and pitch were too far gone, I decided, at age sixty, to ask Folkways Records to document one of my 2-hour "concerts" such as I have given for over twenty-five years, usually at colleges...In January, 1980, my wife Toshi once again put aside her own work to help me drive to Cambridge, Massachusetts.... The audience, mostly youthful, included parents, grandparents, and pre-schoolers. They all sang like angels.

(Pete Seeger, from his extensive album notes)


Smithsonian Folkways
Smithsonian/Folkways Recordings
Office of Folklife Programs
955 L'Enfant Plaza, Suite 2600
Smithsonian Institution
Washington DC 20560

© 1991 Smithsonian/Folkways Recordings • Nationally distributed by Rounder Records • One Camp Street • Cambridge, Massachusetts 02140 USA • Printed in Canada.

Figura 4- As faixas do show de Pete Seeger lançado em SFW 40027/28. Fonte: Ralph Rinzler Folklife Archives and Collections, Instituição da Smithsonian.

A primeira música, depois de um breve comentário introdutório, é *John Henry* (cantada e tocada no banjo). Os comentários de Pete Seeger sobre esta escolha são apresentados no encarte:

“A primeira música do show, como a primeira linha de uma peça ou romance, é bastante importante. Antigamente, eu começava com uma balada narrativa, e só pedia que as pessoas cantassem após várias músicas, depois de eu já ter relacionado aquilo que queria dizer às vidas das pessoas sentadas diante de mim. Mas eu descobri que esta canção, compilada há quase 100 anos por trabalhadores Negros abrindo um túnel ferroviário em West Virginia, já fazia tudo, e também funcionava para fazer com que as pessoas comesçassem a cantar. Muita repetição. Você vai ver ao longo da noite como é importante a repetição” (P. Seeger 1991: 5).

Depois desta música animada, vem uma canção de ninar, *Aunt Rhodie*:

“Veja aqui que você tem que ensinar os versos aos outros cantores sem perder o ritmo. Não é fácil. Requererá um pouco de treino. Embora seja uma música tranquila, eu mantenho o andamento animado no banjo, diminuindo-o um pouco quando começamos a pegar o jeito da música” (P. Seeger 1991: 6).

Na quinta música, Pete observa: “Agora, sabe, tem que deixar as pessoas descansarem suas cordas vocais de vez em quando. Eu ia tocar uma peça mais longa na flauta doce, mas mudei de ideia e decidi que ia tentar relacionar a antiga e famosa canção revolucionária, *L’Internationale*, aos hinos cristãos que tínhamos acabado de cantar [*Lonesome Valley* e *Amazing Grace*]”. Devido ao fato de que a “Internacional” já tinha sido “cantada oficialmente por algumas pessoas, e evitada com o mesmo caráter oficial por outras[,] eu tento salvá-la desta armadilha ao cantá-la no melhor francês que consigo. A poesia raramente traduz bem e a tradução no inglês não é muito boa. Disseram-me que há 60 anos os *Wobblies* [Trabalhadores Internacionais do Mundo] cantaram-na em muitas línguas diferentes ao mesmo tempo, com todos em pé e com os punhos erguidos” (P. Seeger 1991: 8).

Depois da sua versão séria da ‘Internacional’, cantou três músicas humorísticas. Ele escreve que o “humor é o melhor antídoto para [as] hiper-simplificações de nossas canções sérias... Talvez toda canção boa seja uma vitória sobre a simplicidade. Portanto, sinto ambivalência sobre todas elas. E eu tento equilibrar a situação ao cantar músicas que parecem contrariar-se – ou pelo menos que complementem uma a outra” (P. Seeger 1991: 9). Ele terminou a primeira metade do show com a história e canção *Abiyoyo*, seguida por uma música natalina na língua espanhola *Cristo Ya Nació*, com a qual o público cantou junto. Eu cito as observações de Pete ao ouvir a sua própria gravação.

“Agora veio um intervalo de 15 minutos. Refletindo agora, é uma coleção estranha de música para a primeira metade do show. Eu estava procurando uma fluidez, com contrastes e continuidades. As mensagens se contradiziam e se congratulavam. Talvez nunca na minha vida eu escute outra vez um coro tão bom. (Mas você vai, se você continuar melhorando.).

Eu não tive tempo para cantar muitas das músicas que pretendia cantar. Durante o intervalo eu pensava no que eu devia fazer na segunda metade do show. Decidi começar com um solo na flauta doce, para acalmar os ânimos. A música que veio depois desta começou bem, mas, cometi o erro de falar demais” (P. Seeger 1991: 13).

Semelhante ao que ele fez na primeira metade do show, Pete cantou uma música séria de greve, antes de uma música sincera, mas humorística, sobre os direitos da mulher, e depois cantou uma série de músicas participatórias, que terminou com *If I Had a Hammer*, um dos auge do show.

“A última música [If I Had a Hammer], para mim, tipicamente seria o final do show. Uma série de canções infalíveis em seguida, sem falar nada. Mas eu decidi nesta noite estender o bis, que é tipicamente bem calmo, para fazer uma longa série de músicas.

Repare que a música começou antes da fala. E, confesso, demorei muitos anos para aprender que vale a pena estender uma boa

música que já é longa por mais tempo ainda. Mas você tem que ter a certeza de que todo o mundo concorda” (P. Seeger 1991: 17).

A próxima música, *The Water is Wide* é lenta, calma e dura 6 minutos e 39 segundos, muito longa. Sossega o público, mas todos participam por inteiro. Escreve Pete:

“[In *The Water is Wide*], o que uma vez se cantava como um lamento solo, passa a ser uma grande cantoria com todo o mundo. Canções realmente tendem a se transformar quando novos grupos de pessoas as cantam. Mesmo assim, deve-se reconhecer o elemento de tragédia na poesia (...). Um colecionador de música folclórica inglesa anotou a melodia no início do século. Eu desconfio que eu não esteja cantando os versos corretos. E desconfio, ainda mais, de que não seja ‘autêntica’ a duração rítmica das notas. Eu não tenho a força vocal para cantá-la corretamente, e por isso, eu tento fazer com que o público cante comigo” (P. Seeger 1991: 17).

Um aspecto do sentido para o público de *The Water is Wide* só pode ser entendido ao ouvir a fala de Pete ao apresentar a música (faixa 13). Depois de contar que ele aprendeu a música quando visitou a sua irmã Peggy Seeger em Cambridge, Massachusetts (na Universidade de Harvard), nos anos 1950, Pete afina o seu violão de 12 cordas e explica o seguinte:

“[Esta música] significa muito para mim hoje, porque eu continuo pensando no oceano de mal-entendimento entre os seres humanos. E nós podemos cantar um monte de músicas militantes, mas se não conseguirmos construir uma ponte sobre este oceano de mal-entendimento, não vamos conseguir unir o mundo. [Termina de afinar] Agora, mesmo que você não conheça esta música, você pode cantarolar junto. É uma boa música para fazer harmonia. Literalmente quase em qualquer tom dá, eu descobri”¹⁴.

¹⁴ Apresentação falada de *The Water is Wide*, *Pete Seeger Singalong at Sanders Theatre*. Faixa 13.

Através da sua apresentação falada, Pete transforma *The Water is Wide*, de uma simples música lenta de amor, em uma música sobre a construção de uma ponte sobre o oceano de mal-entendimento que divide o mundo. Os cantores estão fazendo mais do que cantando juntos, estão de fato afirmando uma idéia sobre a diminuição das diferenças. Suas vozes diferentes são unidas pelas harmonias ricas que Pete extrai ao diminuir ainda mais o andamento da música. Além da maneira eficaz que esta canção lenta segue a animada *If I Had a Hammer* que a precede, na sua breve introdução, Pete consegue mudar e ampliar o sentido da música sem alterar a sua letra. O sentido não reside simplesmente nas letras ou na história da música. Ao contrário, o sentido está na maneira que a música foi usada neste momento do show, por este intérprete e para este público. Isto é muito importante lembrar para a análise dos sentidos de todos os tipos de músicas.

Pete terminou o show com uma série de músicas participatórias, série seguida por uma última peça rápida para banjo, que não deixou nenhum espaço para a participação do público. O momento de cantar junto acabou¹⁵. Refletindo sobre o show como um todo, Pete escreveu:

“Nenhum show é igual a outro, embora nenhum seja tão diferente. Eu geralmente começo com uma música para banjo, algo razoavelmente ligeiro, vigoroso. Relaxa-me. Às vezes, faço anotações de títulos de músicas, mas eu raramente programo um

¹⁵ Um dos comentários sobre este *paper*, no encontro da ESEM, levantou a possibilidade de que seria frutífero investigar a semelhança entre eventos musicais, como o show de Pete, e estruturas rituais. Esta é uma sugestão maravilhosa que não posso desenvolver aqui. Certamente a discussão de Victor Turner (1967) sobre *communitas* em ritos de passagem, baseada no esquema de Arnold Van Gennep, poderia ser importante. O show começa no “mundo cotidiano”, vai para um plano experiencialmente diferente quando o público e o executante criam a música (o liminal), e depois tudo é reintegrado, mas com uma sensação de transformação, no último grupo de músicas mais lentas e saindo do show – arrumando o carro e indo para casa. Eu fui aluno de Victor Turner na Universidade de Chicago. Fazíamos festas musicais maravilhosas na sua casa quando eu era aluno – cantando, conversando, tomando cerveja juntos e incorporando um tipo de *communitas* (afinal, era nos anos *sessenta*). Para os escoceses que estão lendo isto, eu deveria enfatizar que ‘Vic’ nunca deixou de cantar com ânimo uma versão de *I Belong to Glasgow*, em algum momento da noite.

show inteiro. Os improvisados tendem a fluir melhor. Frequentemente, eu piso no palco com apenas a primeira música decidida. Enquanto estou cantando, estou pensando sobre o que seria uma boa música com a qual seguir. Eu posso escolher entre 100 músicas que canto com frequência, ou 300 músicas que canto raramente. Às vezes, eu recebo um pedido para uma das centenas que não lembro mais.

Muitos compradores de disco prefeririam ouvir uma pessoa cantando uma música (supondo que ela/ele seja uma/um boa/bom cantora/cantor), ao invés de ouvir um grande grupo sem formação. Mas eu sinto inspiração ao ouvir o som de um grupo, principalmente, quando contém vozes “sem formação”. Muitas vezes penso, ao olhar para o público, que aqui estão pessoas, cujos bisavós estavam tentando degolar uns aos outros. Mas estamos todos aqui, cantando em harmonia. Da mesma forma, quem sabe se daqui a 100 anos os descendentes dos atuais americanos, russos, chineses, judeus, árabes, paquistaneses, hindus, africânderes, bantu, indígenas e invasores, poderiam às vezes cantar juntos...?

Aos poucos estamos reconstruindo a tradição de cantar juntos. Na realidade, estamos juntando várias tradições. Nossas melhores músicas ainda não foram cantadas. Nossos/as melhores cantores/as ainda não nasceram” (P. Seeger 1991: 20-21).

Pete Seeger, embora músico consumado, alcança grande parte da sua eficácia nos seus shows através de um sequenciamento prudente e do envolvimento do público, tanto na escuta das suas canções, quanto na criação das canções pela sua própria participação¹⁶.

¹⁶ Neste sentido, os shows de Pete são bastante diferentes de alguns shows de *rock* que já fui (por exemplo, o Grateful Dead e Bruce Springsteen), onde a maioria dos espectadores conhecia as músicas e cantava junto, na maioria das vezes. Mas, o som amplificado dos shows não deixava que o público criasse a música junto com a banda, nem era a participação convocada ou ensinada. Por outro lado, minha pequena amostra sugere que alguns fãs, em muitos gêneros musicais, não estão ouvindo quietos e sem se mexer. Ao contrário, estes estão participando das performances de uma forma bem ativa.

Os seqüenciamentos na cantoria noturna de um acampamento de verão infantil

Um outro tipo de seqüenciamento é aplicado em alguns acampamentos de verão infantis. Quase 11 milhões de crianças e adultos frequentam mais de 12.000 acampamentos de verão (*summer camps*) a cada ano nos Estados Unidos. Cantar e outras formas de atividades musicais são importantes na experiência de acampar. Diferente das escolas estadunidenses, as quais tendem a oferecer aulas de música apenas uma vez por semana, nos acampamentos de verão é cultivada a prática de fazer música numa grande variedade de contextos. Meus pais se conheceram enquanto trabalhavam num acampamento de verão e, depois, eles mesmos compraram um, Camp Killooleet, quando eu tinha quatro anos. Nos últimos 60 anos já fui, respectivamente, um campista (*camper*), trabalhador de manutenção, monitor e colaborador regular nas cantorias semanais, sempre que podia estar em Vermont durante o verão. Minha irmã, Kate Seeger, é a atual diretora do acampamento junto com o seu marido, Dean Spencer (www.killooleet.com). Há sete anos, eu publiquei junto com minha irmã um artigo sobre a música dos acampamentos de verão, na revista *World of Music* (A. Seeger e K. Seeger 2006). O presente ensaio foca outra questão.

Aqui, eu me concentro na cantoria noturna semanal, que é geralmente organizada e gerenciada pelo coordenador musical. A cantoria tem mudado bastante nos últimos 55 anos. Nos anos 1950 e 1960, o coordenador musical tendia a conduzir a música, e embora todos os campistas cantassem junto com este, poucos deles faziam performances nas cantorias. Atualmente, muitos campistas e monitores, assim como os outros funcionários (adolescentes que trabalham na cozinha, limpeza ou manutenção), participam das cantorias, que duram 60 a 90 minutos, e consistem tipicamente entre 20 e 25 músicas.

Qualquer pessoa que queira participar tem que fazer um ‘teste’ com o coordenador musical – o teste geralmente consiste no campista demonstrar que conhece a música de cor. Este processo também ajuda o coordenador a ter uma idéia de onde colocá-lo na seqüência das músicas da noite. Algumas músicas são versões *a cappella* de músicas populares cantadas por indivíduos, e outras são peças complexas, instrumentais e

vocais, feitas por grupos de monitores (ver Figura 5), ou um grupo de até 15 jovens. Um dos desafios organizacionais tem a ver com o fato da cantoria ser um dos únicos eventos do acampamento no qual todos os campistas de qualquer idade participam, e em que todos os campistas e a maioria dos monitores têm que comparecer. Aproximadamente, um terço dos campistas apresenta um solo, ou então em grupos pequenos, em pelo menos uma das cantorias durante o verão, e uma proporção semelhante dos monitores também participa.



Figura 5- Um grupo de monitores se apresentando em 2011 numa cantoria semanal no Camp Killooleet. Fotografia: Kendra Swee.

Conversei com Manny Flaherty, um carpinteiro/músico/compositor que organizou e conduziu a maioria das cantorias no verão de 2011. Eu lhe perguntei quais as questões que ele considerava ao preparar uma sequência na cantoria. Quanto à cantoria, como um todo, ele enfatizou que era “algo que estamos todos fazendo juntos” e que o seu objetivo era envolver todos os membros da comunidade, seja quem toca/canta ou quem faz parte só do público espectador. Durante dois dias antes de cada cantoria, Manny fazia o teste com os campistas interessados em se apresentar, e entrava em contato com os monitores e outros adultos para saber se eles teriam também interesse em se apresentar na mesma semana. Depois, ele demorava um pouco preparando a lista das músicas. É o seqüenciamento desta lista que discutirei abaixo.

A cantoria semanal, geralmente, estava programada para começar por volta de meia-hora depois do jantar, num dia em que aproximadamente metade dos funcionários estaria de folga (desta forma, aliviando a pressão que a outra metade dos funcionários sentiria na organização e supervisão da atividade noturna). A cantoria começava quando os campistas entravam na sala de dentro (â mostra na Figura 5), ou barracão ao ar livre, para participarem da cantoria. Geralmente, faziam uma fila no lado de fora para que conseguissem sentar ao lado de amigos e ocupar os melhores lugares no chão, ou uma das poucas cadeiras. Manny, normalmente, começava com uma música, ou parte de uma música, para iniciar a cantoria. Depois, seguia para a primeira apresentação com uma única frase, por exemplo, “e agora Cindy, da barraca quatro”! Em seguida, cada série de indivíduos ou grupos cantava uma música antes de ceder lugar ao próximo.

Assim, como no caso de Pete, a seleção da primeira música era uma decisão importante para Manny. As decisões de Manny em relação ao seqüenciamento contemplavam fatores com os quais Pete não precisava preocupar-se, pois Pete não estava convidando nenhum dos membros do público ao palco. Manny sempre selecionava e conduzia a primeira música e, geralmente, ele também cantava a última.

*“Eu penso tanto sobre a primeira música quanto a última, e com mais ou menos os mesmos conceitos, embora [o] inverso do que estou tentando conseguir. A primeira música tende a ser animada, em alta voz, fácil de acompanhar ou uma música de chamada-resposta, para engajar e animar o público. Também ajuda as pessoas, que estão se preparando para a performance, que se comece com um canto animado antes que elas se apresentem, pois, estimula a participação. Eu penso também nas letras da primeira música”.*¹⁷

Na preparação do seqüenciamento das performances pelos campistas e monitores, Manny menciona o que pensa sobre o andamento da música, a presença ou ausência de instrumentos musicais e a experiência e habilidade dos que vão se apresentar. Quando um campista não sabia tocar um instrumento nem conhecia um amigo que

¹⁷ Manny Flaherty, comunicação pessoal, 8 de setembro de 2011.

tocasse, Manny às vezes tocava junto a este, ou então recrutava um jovem habilidoso ou outro monitor para acompanhar-lhe no violão, banjo ou piano. Ele disse que tentava manter a fluidez da cantoria para assegurar que a próxima apresentação já estava pronta e que não demoraria muito para se ajeitar em frente ao público. Ele evitava que campistas inexperientes seguissem logo aos mais experientes, para evitar que os menos experientes sentissem que era “difícil seguir a apresentação que tinha vindo logo antes”. Ele também tentava assegurar que haveria sempre músicas que os campistas conseguiriam cantar juntos, em vários momentos no decorrer da noite. Uma vez que o público estivesse cantando com entusiasmo, geralmente, este cantava acompanhando tudo, mesmo as músicas ‘pop’ executadas *a cappella*.

Manny disse que tentava ser estratégico com as músicas humorísticas, sendo que não havia tantas, e os campistas sempre gostavam. Ele disse que sempre guardava na sua cabeça algumas canções bem conhecidas, que pudesse inserir quando sentia que a atenção do público estava enfraquecendo. Ele também contava com certos membros da comunidade dos acampamentos, tais como a minha esposa, eu, minha irmã e seu esposo, para conduzir algumas músicas que eram conhecidas dentro da comunidade dos acampamentos. No final da cantoria, quando os jovens estariam indo diretamente às suas barracas para dormir, ele geralmente retardava o ritmo da cantoria e o andamento das músicas para que os meninos não ficassem empolgados demais ao ponto de não conseguirem dormir. Ele gostava de terminar com uma música cujas letras eram apropriadas à ocasião ou para reflexão. As músicas finais mais comuns eram *Good Night Irene*, *So Long It's Been Good to Know You*, *Deportees*, *Louisiana*, entre outras. Afirmou que, embora fizesse esforço para criar uma sequência que desse para manter os campistas engajados, às vezes uma sequência que parecia boa não funcionava para uma determinada cantoria.

Além disso, há uma estrutura maior das cantorias em Killooleet. Todos os campistas e monitores permanecem no acampamento por oito semanas e se conhecem razoavelmente bem – e ouvem as apresentações uns dos outros repetidas vezes. O verão de oito semanas cresce, das semanas iniciais, até chegar à semana final com “eventos finais” marcantes, que inclui uma performance de um grupo de teatro, uma “última cantoria”, uma “última fogueira” e o “último jogo de *softball*”

entre os campistas e os monitores”, assim como um banquete do final do verão, antes dos campistas irem embora para suas casas e famílias. No decorrer do verão, as cantorias noturnas semanais começam a se estender mais, pois um número cada vez maior de pessoas quer apresentar-se. A última cantoria é sempre muito longa (em 2011, tinha 40 músicas e durou mais de duas horas), pois muitos indivíduos e grupos querem apresentar-se. Os campistas só podem apresentar um canto na última cantoria se já participaram de uma das anteriores. Nós, que já participamos repetidos anos, geralmente usamos a primeira e a segunda cantoria para apresentar novas músicas para os campistas e monitores. As músicas, que são apreciadas e “viram moda”, são muitas vezes cantadas na “última cantoria” pela última vez naquele verão. Embora cada cantoria semanal tenha sua própria seqüência, há ainda uma seqüência mais longa, de oito semanas, que é relevante para a compreensão de cada uma.

Além da seqüência de oito semanas que se repete a cada verão, há ainda no repertório musical das cantorias um aspecto geracional. Embora algumas músicas sejam músicas populares contemporâneas, as músicas dos Beatles, The Band e Bob Dylan também são comumente cantadas pelos campistas. Todos os anos aparecem alguns campistas que são os filhos, sobrinhos ou netos de pessoas que já foram campistas em décadas anteriores. Estes, às vezes, reapresentam ao repertório atual músicas que seus parentes se lembram da sua época no acampamento. Certas músicas parecem reaparecer (mais ou menos) a cada 15 anos, freqüentemente reapresentadas por novos campistas.

O seqüenciamento de músicas nas cantorias dos acampamentos é bastante diferente do seqüenciamento de um show com duração de duas horas, feito numa universidade por Pete Seeger. Embora, as decisões quanto ao seqüenciamento sejam feitas conscientemente, tanto por Pete Seeger quanto Manny Flaherty, Manny também considera os sentimentos dos apresentadores nas suas seqüências, e se estão prontos a se apresentar. Contudo, o objetivo para ambos era fazer com que todos participassem. No dizer de Manny, as cantorias são “algo que estamos todos fazendo juntos”. Todos têm um papel e participam – os que se apresentam, os que cantam juntos e os que estão apenas na sala. Mas, todas as cantorias nos acampamentos estão relacionadas às que vieram antes e, principalmente, à última do verão, e algumas músicas são

reapresentadas ao repertório anos depois por campistas e não pelos adultos que conduzem os eventos. A lógica da sequência talvez não se limite, apenas, a minutos ou horas, podendo assim estender-se ao longo de semanas e anos.

O seqüenciamento de gravações em LP e álbuns de CD

Nos últimos dois exemplos examinamos como os seqüenciamentos fazem com que o público participe da música e, no caso do acampamento de verão, motivam as pessoas a participarem ativamente do evento. Mas, há outro tipo de participação que quero ressaltar brevemente, antes das minhas observações concluintes. Trata-se da participação da música através da escuta de gravações sonoras e a importância do seqüenciamento de lados, bandas e faixas musicais para a audição participatória. As gravações podem transformar as vidas das pessoas e o seqüenciamento é uma das maneiras pela qual elas fazem isto. Mas, a natureza da participação de gravações é diferente, e as questões envolvidas no seu seqüenciamento são diferentes também.

O seqüenciamento tem tido uma importância variável na história da indústria fonográfica. Não era importante na época dos cilindros de cera, nem dos discos primordiais de um só lado, que continha apenas um item. Estes, geralmente eram vendidos separadamente e poderiam ser tocados em qualquer ordem. O seqüenciamento se tornou um pouco mais importante quando os discos começaram a ser gravados em dois lados. A música que se esperava ser mais cativante ao ouvinte ou mais 'popular' era colocada no 'lado A'. O 'lado B' era usado para material que não se esperava ser muito popular. As pessoas compravam os discos por causa do 'lado A' e as gravadoras guardavam as outras músicas, que se esperavam ser êxitos, para outros discos – por que colocar estas no 'lado B' quando a gravação já era comprada pelo 'lado A'?¹⁸ Em 1948, o disco *microgroove Long Play* foi lançado – neste cabia um maior número de

¹⁸ Claro que já houve algumas surpresas, quando o 'lado B' acabou sendo mais popular que o 'A', mas o conceito por trás do seqüenciamento era o de uma música chamativa e de outra menos, embora, às vezes, os discos de 78rpm eram vendidos em conjuntos de álbuns, com escolhas mais complexas de seqüenciamento.

músicas por lado, e fez com que a questão do seqüenciamento passasse a ser bastante importante.

Entre o final da década de 1940 e o início do século XXI, o seqüenciamento de grupos ou faixas musicais, num disco LP ou CD, se tornou importante na apresentação e apreciação de música. Em 2013, muitas pessoas que ouvem música compram faixas individuais e, elas mesmas, as sequenciam em aparelhos pessoais de escuta, tais como o *Ipod*, ou no computador. Porém, durante mais de 50 anos, produtores investiram muito tempo pensando sobre as seqüências musicais. Sem dúvidas, eu pensei muito sobre isto durante os 12 anos em que fui diretor da gravadora *Smithsonian Folkways Recording*, de 1988 a 2000.

Algumas gravações têm suas seqüências já inerentes – uma lógica que vem do evento registrado. A gravação do show de Pete Seeger é um exemplo deste tipo. A estrutura do show era o objetivo da gravação, e todos os aspectos do show apareciam na sua seqüência original. Os rituais também têm sua própria lógica, assim como têm as gravações de um livro. Mas em muitos outros casos, não há uma estrutura óbvia para indicar o seqüenciamento. Este era o caso principalmente em relação a CDs que incluíam vários artistas, cujas gravações foram feitas em lugares e momentos diferentes.

Estabelecer o seqüenciamento dos álbuns de CD foi um dos desafios que encontrei quando assumi a direção da Folkways, em 1988, e ao fundar mais tarde a Smithsonian Folkways Recordings.¹⁹ Eu era responsável pela reedição e lançamento de novos projetos, que totalizaram cerca de 250 títulos. No caso das reedições, raramente mudava o seqüenciamento. A maioria das gravações já era conhecida por um pequeno grupo de aficionados, que certamente teria reclamado do meu novo seqüenciamento. Eu também acreditava que os produtores originais deviam ter algum plano em mente quando sequenciaram o LP original. Os desafios do seqüenciamento eram maiores com novos lançamentos. E descobri que era mais difícil sequenciar os CDs do que os LPs. Num LP cabia 20 a 25 minutos de som por lado do disco vinil

¹⁹ Muitas de minhas idéias, sobre os seqüenciamentos de gravações etnográficas em CD, emergiram durante as discussões com Philip Yampolsky, ao produzir os 20 CDs da série *Music of Indonesia* que ele gravou e anotou. Eu sou grato pela paciência dele, pois debatemos bastante as seqüências de alguns destes álbuns.

gravado, em que o ouvinte tinha que virar o disco para ouvir o segundo lado. Nós começávamos o Lado A com uma faixa que pudesse engajar, imediatamente, o ouvinte e fazer com que não substituísse logo o disco por outro. A última música do Lado A também tinha que ser bem escolhida (isto é, ser prazerosa aos ouvidos do público imaginado), pois tinha que motivar o ouvinte a virar o disco e a escutar o segundo lado. Da mesma forma, este segundo lado tinha que começar com uma faixa cativante, para depois ser seguida por material musical menos popular ou mais desconhecido, terminando com uma faixa que marcasse a gravação na memória do ouvinte. Neste sentido, através do seqüenciamento, as músicas ou peças individuais eram juntadas para compor suítes. Já CDs eram diferentes: nestes cabiam até 72 minutos de música e não precisavam ser virados para ouvir o disco do início até o fim. Estes aspectos faziam com que o produtor criasse suítes bem mais longas que poderiam ter diversas seções diferentes de intensidade e relaxamento (ou quaisquer que fossem os parâmetros daquela música ou forma sonora em particular).

Vários fatores influíam na estrutura dos CDs, que não tinham uma seqüência predeterminada. Apresento aqui sete destes.

1. A duração e adequação das primeiras faixas para serem tocadas no rádio. Pelo motivo de que muitos DJs de rádio ouviam só algumas faixas antes de decidirem se iam ou não tocar uma faixa de um álbum, o conteúdo das primeiras faixas e sua adequação ao rádio eram vistos como aspectos importantes. Nas primeiras três faixas, eu, geralmente, tentava mostrar a variedade da música do álbum e usar as faixas que tinham uma duração de mais ou menos 3 minutos. Nos anos 1980 e 1990 (e de certa forma até os dias atuais também), as vendas de um CD recém-lançado aumentavam quando uma ou mais faixas eram tocadas no rádio. Embora os CDs da Smithsonian Folkways raramente tocassem no rádio comercial, nossas gravações tocavam com muita frequência nos rádios universitários ou na BBC4.

2. Estereótipo. Eu tentava evitar estereotipar as pessoas ou a música do álbum nas minhas escolhas para as primeiras faixas. Por outro lado, tentava escolher peças que fossem interessantes para um público imaginado, e que o deixasse querendo mais – sons que o fizesse ficar

estonteado e dizer “Uau! Isto é maravilhoso”! Às vezes escolhia para o início músicas que eram mais acessíveis, e depois guiava o ouvinte para material cada vez mais surpreendente e desconhecido. Havia freqüentemente, claro, outras questões além destas.

3. Onde colocar as peças que parecem menos instigantes, mas que ainda são significativas? Eu geralmente colocava uma ou mais destas depois das primeiras faixas e outras na segunda metade do disco, e dispersava-as. Viriam depois das primeiras faixas e antes da progressão climática para o final.

4. Variedade. Às vezes variávamos as músicas, para que não soasse tudo igual durante longas seqüências das faixas. Incluído nisto havia preocupações com andamento, instrumentação, emoção, e às vezes tom (5 músicas em sol maior é muitas vezes menos atraente do que uma série de tons maiores e menores diferentes), peças feitas em grupo ou solo, o texto – se as músicas eram numa língua que a maioria dos ouvintes compreendia, etc. Em alguns casos, claro, não havia tanta variedade, pois a gravação era de um único músico que estava tocando música de um único gênero.

5. Terminar com uma faixa marcante. A não ser que houvesse um motivo para fazer o contrário, eu tentava fazer com que o álbum progredisse de alguma maneira para uma conclusão memorável. Nas gravações que mesclavam simples gravações de campo com grupos elétricos, cujo som era bem produzido, eu tendia a favorecer o acústico na primeira parte do disco para evitar comparações injustas entre a música popular de produção de alta qualidade, com a música informal executada em casas particulares, ou ao ar livre, e gravada com um único microfone para propósitos de documentação. Mas, muitas vezes situava uma música bem produzida dentre as três primeiras para que os ouvintes soubessem que este tipo de música iria ser encontrado ao longo do disco (ver 1-2 acima).

6. Considerações estéticas. A música é também sobre emoções e sentimentos; estes são sentidos tanto pelos executantes quanto pelo público. Ao produzir um álbum, eu pensava, principalmente, nas

emoções e sentimentos do público antecipado, baseado nos meus anos de experiência ouvindo sons, dando aula e produzindo discos. Admiro Alan Lomax pela sua habilidade extraordinária de selecionar exemplos musicais magníficos para os seus discos²⁰.

7. Colaboração. Raramente eu tomava decisões sozinho. Geralmente consultava os especialistas, que conheciam as tradições dos discos muito melhor do que eu. Em alguns casos, os artistas expressavam as suas opiniões, e eu as acolhia. Se o álbum tinha um compilador ou produtor, eu geralmente aceitava as suas sugestões também. Nas discussões com artistas e produtores, normalmente, discutia as primeiras seis questões com eles, para ver se poderíamos lidar com estas preferências, assim como com as suas próprias preocupações estéticas ou temáticas.

Sempre pensei que o propósito de produzir um CD pela Smithsonian Folkways era de mudar as vidas das pessoas – para cativar o ouvinte a fim de que ele ou ela quisesse ouvir mais, ou aprender mais sobre o que acabara de ouvir (é por isso que havia encartes com anotações extensivas, incluindo, breves bibliografias e sugestões para futuras escutas). Eu desejava que eles pudessem se sentir inspirados para aprender um instrumento, ou ir para um show ao vivo, ou viajar para conhecer de perto a música no seu contexto local.²¹ Acredito que todos

²⁰ Durante a sua vida, Alan Lomax produziu mais de 150 LPs de suas próprias gravações, a maioria para gravadoras renomeadas. Muitos outros discos foram produzidos utilizando as suas gravações, depois que uma doença o incapacitou de produzi-los ele mesmo. Alan tinha uma habilidade, frequentemente comentada, de conseguir performances muito boas das pessoas que ele gravava. Através de conversas com ele, percebi que ele lembrava um número impressionante de gravações individuais e conseguia falar sobre os méritos comparativos de cada uma. Eu nunca senti que tinha o tipo de domínio magistral sobre a música que escutava na Folkways Collection.

²¹ As correspondências dos fãs, que chegavam à Smithsonian Folkways Recordings, era uma das grandes recompensas de se trabalhar lá. Um jamaicano morando em Washington D.C. escreveu, depois de escutar um CD de música quilombola jamaicana, “Eu não sabia que eu tinha esta tradição”. Um pastor do norte da Europa escreveu para dizer que ele estava se sentindo muito deprimido e chegou a querer se suicidar, mas ao ouvir o conjunto de 4 CDs chamado *Wade in the Water*, ele ficou inspirado e se transformou. Circulei a mensagem com os funcionários com

nós conseguimos nos lembrar de uma gravação que realmente nos foi importante – que mudou alguma parte de nossas vidas de alguma forma. Uma das maneiras que eu tentava maximizar a possibilidade de que isto acontecesse com os CDs da Smithsonian Folkways era através do seqüenciamento. Claro que este compunha, apenas, uma parte do efeito total – o aspecto mais importante era o de ter uma música ou sons maravilhosos desde o início. O seqüenciamento era apenas um dos fatores envolvidos, embora um tanto importante durante a segunda metade do século XX.

O amplo acesso à música por faixa, na primeira década do século XXI, transformou a importância do seqüenciamento. Assim como a maioria das gravadoras atualmente, a *Smithsonian Folkways Recordings* disponibiliza quase todas as suas 35.000 faixas para compra individual no *iTunes* e em várias outras plataformas da internet. Porém, a compra individual de faixas cria alguns problemas interessantes. As pessoas que baixam poucas faixas individuais do show de Pete Seeger não vão sentir o efeito poderoso do seqüenciamento e, provavelmente, vão também perder as apresentações faladas que estimulavam os públicos a participarem como participavam. Ouvintes sem a oportunidade de escutar as peças, que estão quase que escondidas no meio de alguns CDs, talvez percam exatamente aqueles sons que poderiam mudar as suas vidas. Do lado positivo, as pessoas hoje conseguem ouvir música muito mais do que antes, fazem suas próprias seqüências em *play lists*, e conseguem achar os sons com uma facilidade que era inimaginável apenas alguns anos atrás.

Conclusões

Iniciei as minhas reflexões sobre o seqüenciamento citando as observações de Rafael José de Menezes Bastos sobre a música indígena das terras baixas da América do Sul, “peças isoladas de música não parecem fazer muito sentido na região”. Seguindo este *insight*, examinei quatro tipos de seqüenciamento, fora a América do Sul – as seqüências de melodias de rabeça de Cape Breton, um show de Pete Seeger,

a observação, “Não fiquem orgulhosos demais; nós não sabemos quantas pessoas ouvem uma de nossas gravações e depois se suicidam”.

cantorias semanais num acampamento de verão e o seqüenciamento de CD. O que espero ter mostrado é que peças isoladas não parecem fazer muito sentido em muitas regiões, ou pelo menos não comunicam toda a história. Canções indígenas e melodias de rabeca podem ser unidades analiticamente distintas, mas a maneira que elas são juntadas faz parte da eficácia de sua performance. Nos casos que examinamos, notei que seqüências podem fazer com que seja possível, e seja esteticamente interessante, tocar melodias de rabeca durante longos períodos. Uma seqüência pode também aumentar a emoção que o público sente e estimular a participação animada na criação sonora de um show de Pete Seeger. O seqüenciamento é importante nas cantorias dos acampamentos de verão para facilitar que todos participem de alguma forma. E o seqüenciamento era importante na eficácia de um álbum de CD. Também mostrei que existem vários tipos de seqüência. Algumas podem ser curtas, como é o caso de uma seqüência de rebeca, que demora apenas cinco minutos. Em outros casos, as seqüências podem durar duas horas, em um show, ou 8 semanas num acampamento de verão. E em algumas tradições, as seqüências podem demorar até anos ou décadas.

John Blacking nos estimulava a prezar a importância do fazer musical participatório de todos os membros de uma comunidade. A sua escrita, e filme, sobre a iniciação de meninas Venda revelam o seu interesse nas seqüências maiores de eventos – por exemplo, um ritual – na música e na dança Venda. Embora Blacking lamentasse a falta de produções musicais participatórios na Inglaterra, as apresentações no congresso do Seminário Europeu de Etnomusicologia, de 2011, revelaram que há muito mais deste tipo de música do que imaginava Blacking. Mas a participação, assim como os sentimentos, criados pela música, às vezes dependem da eficácia da seqüência, e não apenas da qualidade de peças individuais.

Se a antropologia e a etnomusicologia estão, até certo ponto, aprendendo a olhar e ouvir o mundo através dos olhos e ouvidos dos nossos professores, eu espero que o leitor e a leitora adotem a perspectiva dos índios das terras baixas da América do Sul em relação às unidades individuais (de que o importante são os agrupamentos destas unidades), e procurem as estruturas maiores e estratégias de seqüenciamento nos assuntos que pesquisem, executem ou ouçam em

gravações. Pois, pode ser que as estruturas sequenciadas maiores sejam a parte essencial da habilidade que a música tem de comover as pessoas, e da habilidade das pessoas – quando comovidas – de participarem das performances.

Bibliografia

- BLACKING, John. 1973. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press.
- BROWNER, Tara. 2009. *Songs from a New Circle of Voices: The Sixteenth Annual Pow-wow at UCLA*. Middleton: Publicado para a American Musicological Society pela A-R Editions.
- DUNLAY, Kate & GREENBERG, David. 1996. *Traditional Celtic Violin Music of Cape Breton, the DunGreen Collection*. Toronto: DunGreen Music.
- FEINTUCH, Burt. 2002. *Liner Notes, The Heart of Cape Breton*. Compact disc SFW 40491. Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings.
- GLASSIE, Henry. 1991. *Passing the Time in Ballymenone: Culture and History of an Ulster Community*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- MENEZES BASTOS, Rafael José de. 2006. “Música nas Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte (Segunda Parte)”. *Antropologia em Primeira Mão*, 89:5-20.
- . 2013. *A Festa da Jaguatirica: Uma Partitura Crítico-Interpretativa*. Florianópolis: Universidade de Santa Catarina.
- PIEIDADE, Acácio. 2004. *O canto do Kawoká: Música, Cosmologia, e Filosofia entre os Wanja do Alto Xingu*. Tese de doutorado. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina.
- SEEGER, Anthony. 2004. *Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- SEEGER, Anthony & SEEGER, Kate. 2006. “Beyond the Embers of the Campfire: The Ways of Music at a Residential Summer Children’s Camp”. *World of Music*, 48(1):33-65.
- SEEGER, Pete. 1991. “Liner Notes”. Encarte do disco *Pete Seeger Singalong at Sanders Theatre, 1980*. Smithsonian Folkways Recordings, CD SFW40027.

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 17, volume 24(2): 2013

STOCK, Jonathan. 2004. "Ordering Performance, Leading People: Structuring an English Folk Music Session". *World of Music*, 46(1):41-70.

TURNER, Victor W. 1967. "Betwixt and Between: The Liminal Period". In "Rites de Passage", *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*, pp. 93-111. Ithaca: Cornell University Press.

Tradução Michael Iyanaga