

linguagem Sobre “I wanna hold your hand” *por Allen Ginsberg*
economia O que diz a música sobre o futuro da humanidade *por Jacques Attali*
espaço Arquitetura e música *por Guilherme Wisnik*
imagem Congelar o som *por Tatiana Blass*
resenha *Step across the border* *por Tiago Mesquita*
biografia ficcional Ismael Silva *por Paulo Lins*

TÓRIO / AUDIT



Expediente **4**
Carta ao leitor **5**
Editorial **6**

linguagem

Dois textos de Ginsberg para os Beatles *por Allen Ginsberg* **11**
Lenine e a busca solitária do fazer diferente *entrevista de Lenine para Cacá Machado, Juliana Nolasco, Lauro Mesquita e Tiago Mesquita* **15**
Rock new wave e o feminino (1980-4) *por Dan Graham* **39**
Interpretação e crítica: a música clássica no debate cultural brasileiro *por Sidney Molina* **67**

economia e política

O que diz a música sobre o futuro da humanidade? *por Jacques Attali* **89**
Modelos de pagamento voluntário *por Yochai Benkler* **103**
O verdadeiro futuro da música *por Andrew Dubber* **109**
Reinventar a indústria da música *por Pena Schmidt* **123**

espaço

Arquitetura e música: artes do tempo *por Guilherme Wisnik* **143**
O homem do tempo *entrevista de Kenneth Goldsmith para Tiago Mesquita e Juliana Nolasco* **153**
Música em conserva *por José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado* **163**
Como a arquitetura contribuiu para a evolução da música *por David Byrne* **185**

discografia sentimental

Os 10 melhores discos duplos da história da música pop *por Alexandre Matias* **193**
Uma trajetória escutada *por Luís Nassif* **199**

imagem

Congelar o som *de Tatiana Blass* **27**
Ensaio fotográfico | Música *de Martin Ogoiter* **129**
Ismael Silva, um mestre de vanguarda na periferia do centro carioca *por Paulo Lins* **77**
Felicidade afogada *por Rômulo Fróes* **205**

resenhas

Filme | Cruzando a fronteira *por Tiago Mesquita* **209**
Livro | *Crítica cheia de graça*, de José Ramos Tinhorão *por Idelber Avelar* **212**

**Instituto Auditório
Ibirapuera**

CONSELHO DIRETOR

Giorgio Della Seta Ferrari
Corbelli Greco

[Presidente]

Luiz de Alencar Lara

[Vice Presidente]

Bruno Villela Barreto Borges

César Batista Giobbi

Maria Antonia Magalhães Civita

Maria Pia Chagas Marcondes

Ferraz Venâncio e Silva

Salomão Schwartzman

Wilson Quintella

Zuza Homem de Mello

CONSELHO EDITORIAL

REVISTA AUDITÓRIO

Mario Cohen

Cacá Machado

Pena Schmidt

Juliana Nolasco

Alexandre Casatti

Lauro Mesquita

Tiago Mesquita

Joaquim Toledo Jr.

**Centro de Estudos
Auditório Ibirapuera**

DIRETOR

Cacá Machado

COORDENADORA DE ESTUDOS

E CULTURA DIGITAL

Juliana Nolasco

EDITOR DE CONTEÚDO

Alexandre Casatti

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

Fabiana Lima Nicolleti

Produção Revista Auditório

PUBLISHER

Ricardo Feldman

(Livre Conteúdo e Cultura)

EDITOR CHEFE

Lauro Mesquita

EDITORES EXECUTIVOS

Alexandre Casatti

Joaquim Toledo Jr.

Juliana Nolasco

Tiago Mesquita

**PROJETO GRÁFICO
E DIREÇÃO DE ARTE**

Marcelo Pereira

(Tecnopop)

DIAGRAMAÇÃO

Alexsandro Souza

André Lima

PRODUÇÃO EDITORIAL

Monica Andrade

REVISÃO

Ana Lúcia Neiva

IMPRESSÃO

Intergraf Gráfica

JORNALISTA RESPONSÁVEL

Lauro Mesquita (mtb 42722)

FOTO CAPA

Martin Ogolter

A *Revista Auditório* é uma publicação do Instituto Auditório Ibirapuera, realizada por meio do convênio 735641/2010, PRONAC 102524. Distribuição gratuita de 2.000 exemplares. Os créditos indicados nas fotos referem-se a todas as fotos do mesmo artigo, salvo indicações contrárias. Direitos reservados – é proibida a reprodução total ou parcial sem prévia autorização do Instituto Auditório Ibirapuera.

CORRESPONDÊNCIAS

PARA A REVISTA

Instituto Auditório Ibirapuera

Av. Pedro Alvares Cabral, s/nº.

Portão 2 – Parque Ibirapuera

São Paulo – SP – 04094-050

TIRAGEM DESTA EDIÇÃO

2.000 exemplares



www.livreconteudo.com.br
Rua Mourato Coelho, 1.223,
Vila Madalena, 05417-012, São
Paulo – SP Tel.: (11) 3038-3939

Carta ao leitor

Há seis anos, quando o Auditório Ibirapuera foi inaugurado, mesmo com o ecletismo de sua programação e sem a preocupação com retorno da bilheteria, sempre achei que não seria suficiente para diferenciá-lo das demais casas da cidade, não nos bastava o nome do arquiteto que o desenhou nem o magnífico parque que nos hospedava. Mesmo assim seria somente um auditório, uma casa que, quando acabasse o espetáculo, os músicos saíssem e as luzes se apagassem, com ela nossa energia também se iria e a casa seria habitada por fantasmas...

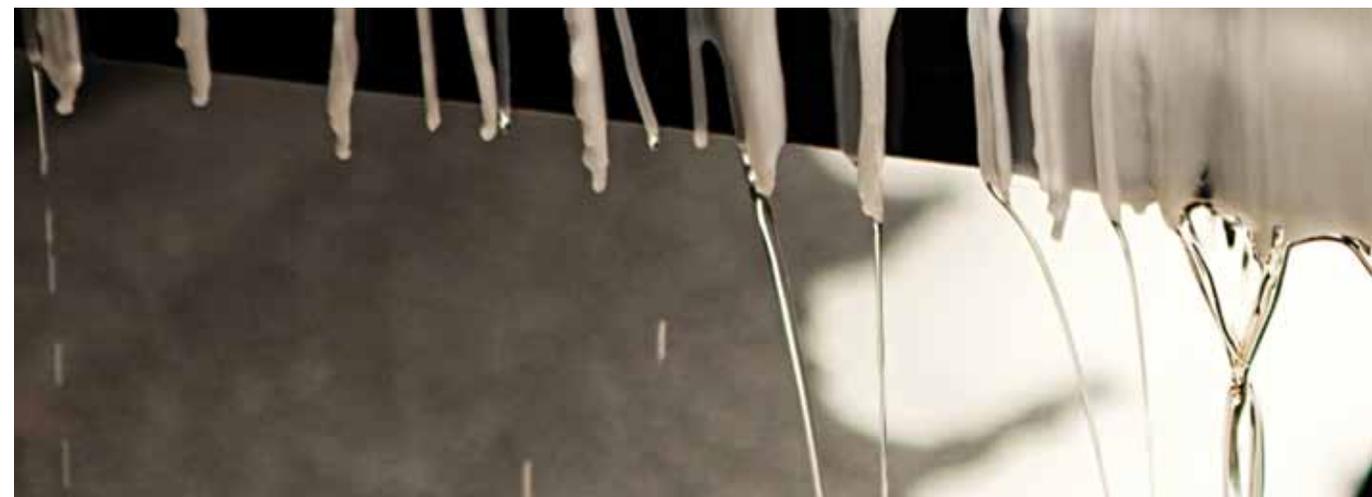
O Centro de Estudos foi criado e em sua escola os alunos têm o privilégio de conviver com os artistas. O espaço começou a ser ocupado para ser um lugar de reflexão sobre algo tão complexo, tão mágico como a música executada nos espaços do auditório.

O primeiro número da *Revista Auditório* é a materialização desse sonho de sermos mais que um grande espaço de apresentações. A reunião de reflexões reunidas nas páginas a seguir procura estimular os artistas com uma nova energia e inserir uma onda a mais à obra arquitetônica de Oscar Niemeyer, trazer ao parque uma inspiração permanente e invisível – como a música que não nos sai da memória e nos faz dar significado à vida.

MARIO COHEN

Presidente

Auditório Ibirapuera



Editorial

Simples ou sofisticada, clássica ou popular, acústica ou eletrônica, urbana, suburbana ou rural: no Brasil, a música é uma das mais poderosas manifestações da arte e da cultura nacional.

O Auditório Ibirapuera há seis anos é vitrine dessa diversidade. Prédio público com dotação público-privada. Lugar para ouvir, ver, falar, pensar e ensinar música. Tornou-se, ao longo desses anos, naturalmente um centro de referência na cidade de São Paulo.

A *Revista Auditório* complementa essas atividades. Criada e desenvolvida pelo nosso Centro de Estudos, entende que a música é arte do tempo: no mesmo instante em que ganha forma desaparece. Mas deixa um rastro de experiências estéticas, culturais, econômicas e políticas indissociáveis. Por isso, agrupamos a diversidade dessas vozes em quatro seções: linguagem, economia e política, espaço e imagem.

Neste primeiro número, buscamos sempre olhares originais sobre esses rastros. A materialidade da música se revela nas questões econômicas e políticas desenvolvidas pelo renomado economista francês Jacques Attali sobre o negócio da música num mundo impactado pelas transformações tecnológicas, cujas implicações, deve-se dizer, ecoam nos apontamentos do professor de estudos jurídicos da universidade de Harvard, Yoichi Benckler, a propósito, por exemplo, das novas estratégias desenvolvidas por artistas para fazer do fã um parceiro no financiamento e na criação de seu trabalho. Por outro lado, as relações de linguagem entre arquitetura e música, propostas por Guilherme Wisnik, demonstram a fragilidade desse objeto evanescente que é o som, também presente na

escrita de Paulo Lins quando narra uma “biografia ficcional” de Ismael Silva, ou nas sugestivas interpretações do poeta Beat Allen Ginsberg e do vanguardista novaiorquino Dan Graham sobre as relações entre o corpo e a criação no mundo pop (Lenon & Yoko) e o radicalismo da postura feminina na masculina cena pós-punk dos anos 1990, respectivamente. O mundo das imagens, do material com conexão direta ao imaterial, aparece aqui nas formas abstratas das fotografias de Martin Ogolter e das provocadoras intervenções da artista plástica Tatiana Blass. Buscando a música como experiência social e cultural, o compositor e cantor Lenine traz a noção de “solitários da música brasileira”, em entrevista, e o violonista e crítico musical Sidney Molina defende o entendimento do lugar da música clássica hoje naquilo definido como “situação de performance”. Essas são apenas algumas das vozes que se encontram neste número.

Nós que editamos a *Revista Auditório* acreditamos na provocação. Ideias vindas de diferentes lugares que ganham som e sentido quando se tocam e se transformam pela assimilação do contato com o outro. Curto-circuito de sons.

CACÁ MACHADO

Diretor

Centro de Estudos

Auditório Ibirapuera



Ginsberg relata uma nova consciência trazida pelos Beatles: a da masculinidade aliada à ternura e à vulnerabilidade. E defende o papel dessas canções na abertura intelectual e sentimental nos Estados Unidos.

Dois textos de Ginsberg para os Beatles

Allen Ginsberg

Tradução de Alexandre Barbosa de Souza

¹ Escrito em janeiro de 1984. Publicado originalmente em *Rolling Stone*, n. 415 (16 de fevereiro de 1984), p. 22.

Ensaio sobre os Beatles¹

Lembro o momento exato, a noite exata em que fui a um lugar em Nova York chamado The Dom e eles puseram “I want to hold your hand”, e eu ouvi aquele agudo, aquele UUUH de falsete tirolês que atravessou meu crânio, e me dei conta de que aquilo atravessaria o crânio da civilização ocidental. Comecei a dançar em público pela primeira vez na vida em completa delícia e desinibição, sem angústia constrangida, sem chá de cadeira na alma.

Era um ritmo jovial, havia generosidade, abertura, juventude e comunidade nas vozes deles. Eram quatro caras que formavam uma turma, e se amavam e se admiravam. Lembro de me dar conta naquela noite no Dom que a dança dos negros havia sido devolvida ao ocidente branco, as pessoas teriam seus corpos de volta porque os americanos iriam sacudir seus traseiros.

Os Beatles mudaram a consciência americana, apresentaram um novo tom de completa masculinidade aliado a uma completa ternura e vulnerabilidade. E, quando esse tom foi aceito na América, fez mais do que qualquer outra coisa ou pessoa para nos preparar para um tipo de relação com abertura intelectual, abertura de coração uns com os outros – e com o resto do mundo.

² Escrito em janeiro de 1973. Publicado originalmente em *Changes*, n. 86 (1974), p. 13.

Lennon/Ono e tradição poética²

Há um acontecimento poético ocorrendo em consequência de menestres como Lennon, Dylan e outros – a saber (como Ezra Pound e Bessie Smith haviam profetizado) a poesia foi devolvida através da música ao corpo humano. Em meados do século 20 a poesia americana e inglesa

foi extirpada do corpo, como uma cabeça pensante: não falando, não cantando, não entoando, não rezando alto, mas apenas murmurando algo dentro da mente.

Assim, Lennon é especialmente interessante, na tradição do menestrel inglês – lembre-se, Shakespeare escreveu canções: “With a hey and a ho and hey nonny-o (...)” (*Como gostais*, ato V, cena 3) e “With hey! With hey! The thrush and the jay” (*Conto de inverno*, ato IV, cena 3).

Dowland, Campion and Waller³ escreveram versos maravilhosos, para guitarras renascentistas – (sabe Deus, que alaúdes ou cravos?), William Blake escreveu “Canções da inocência e da experiência” para ser interpretada *a capella*. Assim como Pound entoou no “Canto LXXXI”:

Lawes and Jenkyns guard thy rest

Dolmetsch ever be thy guest

[...]

Then resolve me, tell me aright

If Waller sang or Dowland played

[...]

*And for 180 years almost nothing.*⁴

Assim também Blake escreveu canções por volta da época da Revolução Americana e durante “180 anos quase nada”, na cultura musical branca, até que os Beatles cantaram o perfeito poema europeu moderno em língua inglesa ao final do álbum *Sergeant Peppers*. “A day in the life” é um poema do século 20: no estilo de “Zone” de Guillaume Apollinaire. Os leitores estão convidados a comparar os dois textos para perceber os usos similares na sintaxe, pontuação, condensação, justaposição surrealista de detalhes cotidianos e urbanos (pentes, táxis, teatro Albert Hall, acidente de carro). Da mesma forma que “Zone” poderia ser colocado em uma antologia da poesia universal do século 20, “A day in the life” também.

E, como as letras de Bertolt Brecht e as do primeiro Auden sobre circunstâncias sociais já conseguiram penetrar nas antologias, da mesma forma, com uma edição inteligente, os textos sociais mais secretos de Lennon haverão de constar por estatura própria em antologias de poesia clássica contemporânea. Lennon conscientemente (ou intuitivamente como no trabalho da maioria dos verdadeiros artistas) passou nos EUA dos anos 1970 ao mesmo território poético que Bertolt Brecht em sua obra-prima operística de ataque social, os *libretti* da Ópera dos Três Vinténs e Mahagonny.

O gênio tanto de Brecht quanto de Lennon foi escolher lemas populares socialmente revolucionários (alguns inventados por ele e Yoko Ono, alguns recolhidos a esmo, como Shakespeare pegava frases que estavam no ar londrino) e preenché-los com versos que grudam na cabeça, com

³ Os compositores ingleses Henry Lawes (1596-1662) e John Jenkins (1592-1678) foram resgatados por Arnold Dolmetsch (1858), amigo de Pound, especialista na música daquele período, cujo compositor mais conhecido seria John Dowland (1563-1626). O poeta inglês Edmund Waller (1606-1687) foi musicado por H. Lawes.

⁴ *Lawes e Jenkyns velam teu repouso/ Dolmetsch está sempre no teu pouso, (...)/ Então aclara-me, diz-me ao certo/ Se Waller cantava ou Dowland tocava. (...)/ E por 180 anos quase nada.* POUND, Ezra. Canto LXXXI, *Cantos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. Tradução de José Lino Grünewald.

⁵ Termo do budismo tibetano para designar pessoas que buscam a iluminação para si mesmo e para todos os outros seres. [N.E.]

⁶ Penso aqui nas letras e na música dos álbuns de John Lennon, *Plastic Ono Band* até *Sometime in New York*.

significado pessoal dramático para poetas e poetisas; frases digeridas pelo próprio gênio e rimadas socialmente de um modo popular que não é absolutamente estereotipado ou banal, mas transformadas em ritmos pungentes, cortados, agudos, penetrantes e artísticos como o que é social em Rimbaud ou Brecht.

Mentes embotadas, observando Lennon se transformar em um bodhisattva⁵ irritado da canção para as massas, interpretam equivocadamente seus versos como simplistas demais. Ao contrário, trata-se de uma simplicidade antiga, perfeitamente sutil, humilde, artística: a condensação da linguagem comum, social em versos duros, fortes, humanos e pessoais. Os perigos da simplificação excessiva são óbvios, mas a abordagem de Lennon e Ono sempre foi humilde e brilhante simultaneamente. Cada estrofe que eles cantam possui um toque estranhamente pessoal que a eleva acima da poesia débil, rimada e de realismo social e da porcaria roqueira reacionária da era Nixon e que individualiza a emoção comum “progressista”⁶.

Lennon/Ono abordam alguns princípios do mantra de modo mais direto do que outros artistas eletrificados e aplicam isso à linguagem americana conscientemente transformada com vistas à revolução-evolução da conscientização política. O que é especialmente bem-sucedido em “Give peace a chance”: um mantra viável. (Uma conversa com Lennon em Syracuse em 1971 esclareceu o fato de que ele pensara de fato a canção como um mantra: mantra de paz, baseado de certa forma em sua experiência e familiaridade com o uso esotérico de mantras Hare Krishna.) A canção de Natal posterior forneceria um novo mantra natalino.

Em suma, Lennon/Ono são poetas conscientes, coerentemente adaptando recursos de canções poéticas tradicionais a novas consciências, uma educação do ouvido para as massas com novas tecnologias eletrônicas: um brilhante desenvolvimento da poesia moderna, completamente realizada. Se Lennon/Ono amanhã desaparecerem no céu, levariam uma coroa de louros imortal (tradicional presente poético das musas) aos portões perolados, com uma grande obra acabada.

Identificado como um dos poetas da geração beat, ALLEN GINSBERG é autor do poema Howl (O Uivo), uma das obras literárias mais influentes da língua inglesa pós-1950. Além disso, também ficou conhecido por sua militância na contracultura e pela ascendência e diálogo permanente com músicos como Bob Dylan, Jim Morrison e Joe Strummer.

Compositor com uma trajetória incomum, Lenine se identifica com o que chama de “solitários da música brasileira”, com uma atitude de compor e de entender a canção que ultrapassa movimentos e absorve outras formas de arte de maneira generosa.

Lenine e a busca solitária do fazer diferente

Entrevista para Cacá Machado, Juliana Nolasco, Lauro Mesquita e Tiago Mesquita

Imprensa musical, historiadores e críticos tentam entender o trabalho dos intérpretes e compositores como reflexo de uma época. Não é sem razão que momentos como a Tropicália, a Bossa Nova e o Clube da Esquina são mais citados na história da música brasileira. Fora dessas situações em que vários compositores atuam em sintonia dentro de um movimento, existem artistas trabalhando solitariamente e absorvendo as influências de tudo que foi produzido antes e depois desses grupos.

Lenine é um desses “solitários” que, ao longo dos anos, trabalhou artesanalmente para construir um estilo de compor, cantar e tocar violão. Nascido em Recife e radicado no Rio de Janeiro desde os 20 anos, viveu em uma família marcada pelo socialismo, pela religiosidade, pela música e pela poesia. A esses interesses se somou a paixão pelo rock e pelo cinema – hoje, também, pelas orquídeas. De um espírito curioso, nasceu sua canção, que bebe nas imagens, nos timbres sujos e roqueiros – como ele faz questão de frisar – e numa poética marcada por aliterações.

Sua trajetória é um pouco diferente de outros nomes da MPB. Ao contrário de Gil, Chico, Milton e Caetano, que registraram suas canções desde o princípio da vida adulta, Lenine só teve uma carreira fonográfica contínua depois dos 36 anos. Isso fez com que ele começasse com uma enorme reserva de canções que, em alguns momentos, tiveram de ser esquecidas em favor de composições que falavam de seus novos interesses.

Nesta entrevista, dada à equipe da *Revista Auditório*, ele reflete sobre a sua carreira, sua trajetória, seu processo de composição e sua curiosidade por outras formas de arte.

Tinha muita música na sua casa em Recife?

Todo mundo lá em casa tocava algum instrumento, cada um tinha um caderninho de músicas que queria cantar, portanto o violão ficava rodando de um para outro. Mesmo que você não gostasse da canção, você era a escada para o exercício de prazer do outro. O repertório era comum, embora cada um tivesse o seu livrinho. Inconscientemente, isso me deu uma enorme bagagem musical.

Então você começou a tocar com sua família?

Só fui descobrir que eu conhecia música popular brasileira mais tarde. Essa formação dos meus pais foi inconsciente, eles que me ensinaram esse repertório. Vou cantar (*começa a cantar* Lembranças, de Benil Santos e Raul Sampaio, famosa na voz de Nelson Gonçalves):

(...)“lembro um olhar,
lembro um lugar
teu vulto amado,
lembro um sorriso
e o paraíso
que eu tive ao lado,

lembro a saudade
que hoje invade
os dias meus,

para o meu mal,
lembro afinal
do triste adeus.”

Esta música não é da minha época, não tem nada a ver comigo, mas eu aprendi para poder me divertir com papai cantando. Essa é uma formação subliminar, não consciente, e eu só vim resgatá-la muitos anos depois. Lembro que com uns 13, 14, 15 anos meu interesse era o rock-and-roll, era disso que eu gostava, do Led Zeppelin, das bandas do prog (*rock progressivo*) como o Genesis. A música que me fez chacoalhar foi o rock, mais especificamente o Zeppelin.

Nesse sentido você sente que se inseria em alguma cena? Porque você sinaliza o que talvez seja a primeira geração que não estava sob a guarda da grande indústria, que rumou para independência logo no início da carreira.

“Os solitários têm um processo artesão, eles são mais solidários entre eles porque quem conseguiu sobreviver já apaziguou o ego e não existe um padrão estético que rege as suas afinidades.”

É, ao invés de me situar numa geração, eu me situo numa atitude. É fácil no Brasil achar informações sobre os movimentos da música e, nesse sentido, tudo foi muito bem documentado: a Tropicália, a Bossa Nova, mas pouco se falou sobre os solitários, as pessoas que trilharam os seus caminhos solitariamente. E aí onde Jorge Ben se encaixa? Onde se encaixa Zélia Duncan, Vitor Ramiel? A impressão que eu tenho é que não é uma questão de geração, não tem a ver com geração, é uma maneira de encarar a canção.

Mas, se for voltar ao tema da geração, os músicos que apareceram na mesma época que você não participavam de movimento. Havia alguma concepção mais abrangente que os reunisse?

Acho que não. Todo movimento existe de uma maneira segregadora. O movimento é aquele grupo de pessoas que descobriu a pólvora e tudo o que não faça a pólvora é uma merda. No fundo é sempre um bando de jovens querendo um espaço para mostrar o que faz. Eu digo que os solitários têm um processo artesão, eles são mais solidários entre eles porque quem conseguiu sobreviver já apaziguou o ego e não existe um padrão estético que rege as suas afinidades. O que eu estou levantando aqui é a possibilidade disso não estar associado a uma geração e sim a algumas coisas que não se encaixaram naqueles movimentos-chave que monopolizavam os meios de comunicação.

Mas você poderia ter virado um roqueiro nos anos 1980, por exemplo?

Eu sou um roqueiro até hoje. Acho que eu sou e ninguém sacou ainda, mas é isso que eu faço. Eu acho que é a mesma maneira de tocar, a coisa de amplificar a sujeira. Nos anos 1980, todo mundo queria limpar, com os equipamentos digitais, e eu ficava no estúdio dizendo: “Não, eu quero o que é mais sujo, mais pulsante”. Existe uma estranheza que eu procurei a minha vida toda, uma coisa particular.

Isso que queríamos dizer, você teve um caminho solitário nos anos 1980, você não entrou, não fez uma banda, não estava ligado com...

... a *new wave*? Quando eu cheguei no Rio quase em 1980, eu já fazia um híbrido. Pra turma estabelecida, eu fazia rock-and-roll, para a turma do rock-and-roll eu era MPB demais! De alguma maneira velada isso aconteceu. As rádios estavam divididas entre as emissoras de MPB e de rock. As rádios rock eram um elemento mais fácil. Era mais barato contratar uma banda do que contratar um show de MPB. A minha difusão também era pelo show. Nessa época, a música ainda frequentava os teatros e muitos músicos faziam temporadas. Eu fiquei no Teatro Ipanema mais de dois meses fazendo a meia-noite às sextas, sábados e domingos.

E ganhando dinheiro com isso.

Vivendo disso. Eu alugava o equipamento e era um trabalho de maluco. Às onze da noite terminava a peça de teatro. A gente tinha até meia-noite para montar o som, afinar e fazer o show. Mesmo assim, era viável economicamente ocupar os teatros, hoje não. Mudou muita coisa e muito rapidamente.

Nesse período de mudanças você acabou sendo uma figura que estava entre um período e o outro, esse período de transição...

Isso virou referência, mas não foi fácil. Eu entrei no mercado pelos anos de continuidade de produção, eu acho. Foi caindo a ficha para todo mundo. Foi insistência no trabalho, a cabeça dura. As pessoas começaram a associar, “pô, esse é o mesmo cara que fez aquela música que o Danilo (Caymmi) gravou? O da música de Elba Ramalho?” Meu filho fala que eu não tenho fã, eu tenho seguidor. Acho que é verdadeiro, porque é uma moçada que espera que eu me jogue. Neginho não me quer

na zona de conforto. Aquelas tantas mil pessoas que vão atrás do que eu faço esperam que eu me jogue, que eu arrisque.

Sobre a história do rock-and-roll, o *Olho de Peixe* é um disco com uma sonoridade bem roqueira...

Totalmente roqueiro, só que desplugado! E traz uma inversão porque, na verdade, o Marcos Suzano transformou o pandeiro em outra coisa, e essa foi a grande sacada. Quando a gente descobriu isso a harmonia está com o Suzano, o ritmo comigo, aí mudamos a função. O fraseado do violão era muito do rock, todo em *riff*. Lógico que tinha muito da música brasileira também, do Clube da Esquina, nas harmonias, nas letras.

Depois, em *E o Dia Em Que Faremos Contato*, *Na Pressão*, a partir dos discos você começa a trabalhar muito com uma lógica de produção também.

Também, mas já tinha isso no *Olho de Peixe*, que é um disco do Suzano, meu e do Denílson Campos, que o produziu. Nós tínhamos quatro ou cinco fins de semana, de sexta a domingo, em um estúdio em Laranjeiras. Por uma troca de interesses, o Denílson tinha aquelas horas de crédito no estúdio e a gente só tinha de sexta à noite até o domingo à noite, porque na segunda-feira começava o trabalho de gravações lá. Foi um trabalho muito intenso. Ele não conhecia as músicas ainda e a gente ia pensando junto, construindo junto.

E depois disso veio *E o Dia em Que Faremos Contato*, *Na Pressão*. O que mudou em procedimentos de estúdio?

O que eu sigo fazendo é procurar a beleza sem me importar com a mecânica do fazer. Isso depende muito de trabalho a trabalho. O disco depois do *Na Pressão* é o *Falange Canibal*. O *Na Pressão* só tem este nome porque quando eu estava fazendo o disco, que ia se chamar *Falange Canibal*, eu vinha de um processo muito grande sem registrar minhas músicas. Compunha e não gravava. Na verdade, poucos artistas no Brasil tiveram a sorte de serem documentados desde o início da carreira e isso é frustrante para quem cria.

Em que sentido de documentar você diz?

A partir dos 20 anos de idade, Chico já estava sendo gravado, a partir dos 20, Caetano também, com 21, o Gil gravava. Eu não tinha sido documentado. Quer dizer, havia gravado o *Baque Solto* com o Lula Queiroga em 1983, quando eu tinha 25 anos, depois o *Olho de Peixe*, quando eu já tinha

36 anos e na sequência *E o Dia em Que Faremos Contato*. Aí, eu ia fazer o que seria *Falange Canibal*, já estava com 20 músicas. Eu estava quase finalizando o disco e todas as músicas tinham mais de cinco anos. Aí me deu uma paúra de estar só documentando as canções que eu não tinha gravado. Então eu joguei tudo fora, deixei só uma música e comecei a compor. A primeira que eu fiz se chamou “Na pressão” e a letra fala justamente sobre isso: a vida pegando fogo, tudo acontecendo e eu estava vivendo de passado. Ninguém percebeu isso porque era um discurso para mim, era o meu estímulo para criar um disco do nada.

Voltando ao trabalho de estúdio, ao mesmo tempo, nos seus discos existe um elemento muito forte de busca de timbres, o que também tem uma ligação forte com o rock.

Tem sim, eu sempre investi em equipamento, pré-amplificadores valvulados, essas coisas. Só que tem o lance literário também, o cinema. O poético tem um peso muito forte na minha música. Isso vem da minha curiosidade e do meu pai, de João Cabral de Melo Neto. E na narrativa eu tenho esse interesse pelo cinema, principalmente o Kubrick.

Quando você começou a compor, essa constelação de interesses que passa pela literatura, pela música brasileira, pelo rock e pelo cinema já existia?

Eu sou da época do cineclube. Eu me preparei a vida toda para fazer cinema, a música apareceu porque era mais fácil e mais barato. Eu tenho alguns roteiros engavetados, ainda não perdi esse sonho. Todas as minhas músicas são imagéticas, vêm a partir do que eu vejo, não do que eu ouço. Essas cenas são um estímulo para fazer música. A coisa da poesia surgiu em casa. Meu pai não praticava as coisas dos versos livres, ele tinha certo preconceito com Drummond. A gente foi vencendo isso com o tempo, para ele eram os versos alexandrinos, os dodecassílabos, o soneto. Papai tinha essa coisa de endeusar Augusto dos Anjos, conterrâneo dele, parai-bano. Eu dizia: “Porra, velho, tá certo, eu percebo a importância dele”. Aí ele falava: “É, mas você para falar sobre Augusto dos Anjos precisa ler isso e aquilo”. Era tudo um prenúncio, discutir sobre alguma coisa do mundo. Quando ele ousou falar sobre João Cabral de Melo Neto, não permitiu que a gente falasse sem que tivéssemos o conhecimento de quem era o Drummond – de quem ele não gostava. Em contrapartida, ele dizia assim: “Mas tem de reler Augusto dos Anjos”. Então ele pontuava e estimulava a nossa curiosidade. Lógico que estava querendo nos mostrar as coisas de que ele gostava, mas ele dava outras informações pra gente. E tudo lá em casa era discutido em assembleia. Meu pai não

“Meu pai não viu o socialismo na sociedade e implantou lá em casa. Já minha mãe era quem falava das coisas da vida, sobre as coisas mais importantes.”

viu o socialismo na sociedade e implantou lá em casa (risos). Já minha mãe era quem falava das coisas da vida, sobre as coisas mais importantes. As mulheres sempre sabem mais das coisas. Eu sou essa mistura. Filho de um cara que se dizia ateu e era a pessoa mais cristã que eu conheço e de uma mãe cristã e macumbeira. Eram esses paradoxos e muita abertura para conhecer as coisas, para a curiosidade.

E como foi sua juventude em Recife?

Recife nessa época tinha uma cena *underground* de rock. Já ouviu falar no *Paêbiru*, do Zé Ramalho e Lula Côrtes, de Flaviola e o Bando do Sol, do *No Sub Reino dos Metazoários*, do Marconi Notaro? Era uma cena de rock psicodélico radical. Na época existia uma indústria local, a Rosenblit. Era uma fábrica de discos. E o que fez a Rosenblit? Juntou uma grana e começou a produzir coisas desses malucos. A televisão tinha programas locais de música, a rádio.

E você ia ver esses músicos?

Eu ia, só que eu ainda era muito menino e a moçada era muito *drogonauta*, muito louca. E para mim não era só fazer por fazer, tinha de ter realmente um por quê das coisas. A moçada dos anos 1970 era muito louca, morreu muita gente e foi uma época sem limites. Com uma receita, qualquer um comprava a droga que quisesse em qualquer farmácia. Essa geração me metia medo. Mas, a distância, essas bandas me ajudaram a formar meu gosto. Eu era contemporâneo desses malucos que se chamavam *Tamarineira Village* porque se encontravam lá no bairro da Tamarineira numa vila perto do hospital de loucos. Era uma cena muito criativa, diferente de tudo.

Isso é uma revelação, tinha um som acontecendo, uma gravadora, uma prensadora de discos e um mercado regional. Isso funcionava bem lá, por que ficou esquecido?

Podia ter dado um salto, tinha tudo para dar um salto. O que aconteceu foi que logo depois de lançar o primeiro catálogo com oito ou dez discos – inclusive o último da fornada era o *Paêbirú*, de Lula Côrtes e Zé Ramalho –, teve uma cheia em Recife que lambeu a Rosemblit, toda a produção, os milheiros de disco, tudo se perdeu. Aí o que restou foram 300 discos.

***Paêbirú* hoje é disputado a tapa, né?**

O Lula Côrtes foi um dos maiores artistas que eu conheci, morreu há pouco, a gente fala muito da música de Lula, mas o Lula é um artista como poucos, um poeta do cacete. Então ele tinha essa coisa histriônica que me fascinava. Mas eu me lembro do Flaviola e o Bando do Sol que não se fala, não teve a exposição do Zé e do Lula, então não ficou com muita evidência. Tinha o disco do Lula com o Laílson que se chamava *Satwa* e que tem o Robertinho do Recife aos 14, 15 anos de idade, já tocando bem pra caralho, e aí tinha o *No Sub Reino dos Metazoários...* era muita coragem. Mas teve essa fatalidade e toda a produção daqueles anos se perdeu numa famigerada cheia.

Mas você começou a compor pra valer nessa época?

Simultaneamente a isso. Eu era praieiro – papai e mamãe se mudaram para Boa Viagem, quando o bairro ainda era meio balneário, e eu comecei a pegar onda, andava com os surfistas, vivia acampando, mas era o cara do violão. Simultaneamente, começaram a acontecer os festivais. Em Recife, os cursinhos promoviam festivais de música e ali foi uma maneira de eu usar isso como termômetro pras músicas que eu fazia. E aí, eu comecei a ganhar e gostei, foi assim, sem muita expectativa de carreira. Era uma produção ainda tímida. No primeiro disco, o *Baque Solto*, eu ainda me considerava mais um intérprete, eu achava que eu podia ser uma janela para uma geração de pessoas, que eu fui descobrindo depois. Eram compositores mais ou menos de uma mesma geração, curiosos e com o mesmo tipo de sensação de isolamento que os deixavam todos perdidos aqui no Sudeste. No *Baque Solto* eu só mostrei uma composição minha.

E quem eram essas pessoas?

Eram as pessoas que conviviam na Casa 9. Hoje meu selo chama Casa 9 por causa dessa memória afetiva, era o número da casa de uma vila onde eu morava com Ivan Santos, Paulo Tavares, Lula Queiroga, Pedro Osmar durante um tempo, já no Rio. Talvez tenha sido o momento de formatação de uma atitude, de encarar o que eu queria fazer e de projetar aquilo como um futuro possível. Eram vários caras convivendo diariamente e se instigando o tempo todo. Todo dia, a gente tinha de falar o que viveu em forma de versos na hora do jantar, isso era um exercício impressionante. Essa convivência nos transformou muito. Essas obras então foram surgindo muito pela convivência, mas também era uma forma de colocar os interesses dessas pessoas juntos.

Voltando um pouco, como você chega ao Rio e começa a trabalhar com esse pessoal?

Eu tinha uma parte da família no Rio, três primos e uma tia que moravam lá e já tinha visto as fotos da cidade, achava lindo. Daí, meu pai me deu uma passagem para eu passar as férias no Rio antes de ingressar no primeiro semestre na faculdade de Engenharia Química. Vim passear e me apaixonei, realmente me apaixonei. Fiquei três meses no Rio e fiquei encantado. Daí fui fazer a faculdade em Recife. Três anos depois eu voltei pra ficar. Tranquei a faculdade e vim. Cheguei ao Rio exatamente em novembro de 1979, o meu primeiro filho, João, nasceu em janeiro de 1980. Eu tinha trancado a faculdade e depois de um tempo fiz um disco independente.

Você estava falando antes dos exercícios poéticos na Casa 9, e você trabalha muito com aliterações nas suas letras, com um rebatimento rítmico entre as palavras. E muitas vezes isso parece se relacionar com o violão em suas canções.

Eu gosto da etimologia da palavra, eu gosto da palavra no canto, de pensar em um sentido a partir de sua sonoridade. Quando eu ouço cláusula, por exemplo, a palavra me lembra um nome de um osso. Eu por mim tinha a clavícula e a cláusula (risos). As palavras exercem um fascínio muito grande em mim. Gosto de criar coisas nessas combinações de sonoridade e sentido.

Mas esse é teu processo de criação mesmo, você vai nessa reverberação, nessa procura?

Às vezes. Deixa eu explicar porque “às vezes”, porque a mecânica muda dependendo do estímulo, uma coisa é compor com Francis Hime. E nesse caso geralmente é uma canção que ele fez e eu tento descobrir as palavras que deem verdade àquele discurso musical. Outra é um trabalho com Paulo César Pinheiro. Aí não tem jeito, vai ser um texto foda que ele escreveu. É natural que, nesse momento, eu tenha mais o papel do músico descobrindo a harmonia, o ritmo.

E, quando você trabalha só, como é o método de composição?

Também não tem método, pode ser um *groove*, geralmente é um erro na passagem de som. Nisso, aparece uma janela pra uma nova ideia. O erro é acerto também. E uma coisa vai dando em outra, a sensação é que parece que a música já existia e você foi catalisador. Muitas dessas canções eu não preciso nem de instrumento, ela está na minha cabeça. Mas tem outras músicas que são cerebrais. Às vezes eu passo três, quatro meses atrás de uma ponte de uma parte para a outra. Demora um tempo e às vezes você nem acha e daí vai pro meu baú de cacós. Muitas músicas que não se fizeram estão ali.

Você também parte de outras coisas, escuta outra música e se inspira?

Com música é mais difícil, como eu disse antes, o meu negócio é a imagem. Mesmo quando é sonoro, tem a ver com o visual. Por exemplo, “A rede”, no *Na Pressão*, foi feita porque eu cheguei atrasado ao estúdio e o Tom Capone estava se balançando na rede, ele estava dormindo e fazia uooó uóóó (*imita o som da rede*). Quando eu vi a cena e ouvi um barulho associado eu disse: “Pega o microfone”. Falei: “Grava essa porra!” Eu não sabia o que ia ser ainda, mas isso foi um estímulo. Peguei o telefone e liguei pro Lula Queiroga e disse: “Lula, eu acabei de gravar uma coisa, que eu não sei o que vai ser, mas é sobre uma rede.” E ele: “Tem a rede de pescar, a rede da internet” e assim foi, mas o estímulo foi eu ter chegado atrasado.

Você também trabalha com encomenda?

Muita encomenda! E tem inclusive a encomenda para mim mesmo. *O Chão*, que é minha próxima obra, foi isso, está sendo, eu encomendei para mim um projeto novo que seja diferente de tudo, olha que loucura.

“Crio na perseguição da minha estranheza.”

Como é isso?

Eu não posso dizer. Sempre eu tento fazer diferente do que eu já fiz, tendo a certeza de que, no fundo, é tudo sempre igual. Por que eu digo isso? Porque crio na perseguição da minha estranheza. Eu não procurei uma maneira de tocar violão, foram os meus amigos que identificaram como um jeito meu. Agora eu reconheço, mas eu tenho de me ludibriar, pensar que estou fazendo algo diferente do que eu fiz.

Quando você identificou esse jeito de tocar, tentou levá-lo adiante ou você o rejeitou?

Não, eu não rejeito, eu só quero é fazer outras coisas. No fundo, tudo o que a gente faz é para agradar a quem a gente ama, é para agradar a quem está próximo. Quando faço um disco, quero que minha equipe sinta orgulho, quero que os meus filhos cheguem para mim e digam: “Olha que do caralho que tu fez”. Não quero agradar milhões, não. Eu acho que agradando essa turma – que é meu desconfiômetro – eu tenho uma possibilidade de agradar várias outras pessoas.

A artista Tatiana Blass
cria imagens sobre
o som a partir de
intervenções sobre
instrumentos musicais.

Congelar o som

Tatiana Blass

Tatiana Blass se tornou conhecida por suas pinturas. Desde o meio da década passada, no entanto, já mostrou vídeos, desenhos, colagens, esculturas e instalações. Seus trabalhos parecem falar da dimensão enganosa do ilusionismo na arte. No vídeo *O Engano É a Sorte dos Contentes* (2007) ela comparou a mentira da arte aos truques de mágica. Por isso, a artista já utilizou em suas pinturas cores artificiais, fez colagens com papéis e tecidos espalhafatosos e tematizou formas teatrais farsescas.

Os seus instrumentos musicais apareceram em sua obra desde 2007. Os primeiros foram um piano cortado pela metade na instalação *Zona Morta* e o trombone que não será soprado e nem soprará de *Metade da Voz no Chão*. Em geral, são instrumentos que não podem ser tocados, que se tornaram inutilizados. Na última Bienal Internacional de São Paulo, no ano passado, a artista montou a performance *Piano Surdo*, em que o instrumento era embebido de parafina enquanto um instrumentista executava uma peça. A performance só parava quando o piano silenciava.

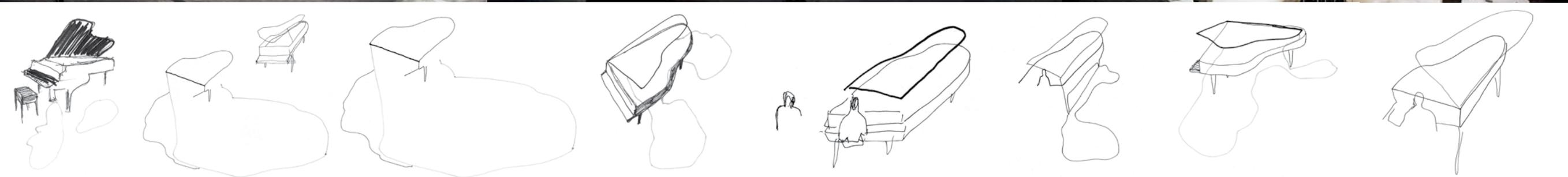




“METADE DA FALA NO CHÃO – BATERIA”
| CINCO BATERIAS E CERA MICROCRISTALINA |
APROX. 200 × 700 × 500 CM | 2010 |
COLEÇÃO CISNEROS FONTANALS ART FOUNDATION







“METADE DA FALA NO CHÃO –
PIANO SURDO”
| PIANO DE CAUDA, CERA
MICROCRISTALINA, VASELINA,
PIANISTA E VÍDEO | APROX.
500 × 500 × 200 cm | 2010
PIANISTA: THIAGO CURY
PRODUÇÃO: FUNDAÇÃO BIENAL
FOTOS: EVERTON BALLARDIN



"METADE DA FALA NO CHÃO
[TROMBONE DE VARA]"
| TROMBONE E TUBO DE LATÃO
| 20 × 165 × 40 cm | 2008
FOTO: DENISE ANDRADE



"METADE DA FALA NO CHÃO
[TROMPETE]"
| TROMPETE E TUBO DE LATÃO
| 20 × 130 × 40 cm | 2008
FOTO: TATIANA BLASS



"METADE DA FALA NO CHÃO
[TUBA]"
| TUBA, FUNIL DE VIDRO,
MANGUEIRA E CERA
MICROCRISTALINA
| 40 × 130 × 90 cm | 2010
FOTO: TATIANA BLASS

O punk e o pós-punk trouxeram novas maneiras de compreender o feminismo na música e nas performances de palco. Criam-se pela primeira vez canções pop radicais e identificadas com as mulheres.

Rock *new wave* e o feminino (1980-4)¹

Dan Graham

tradução de Alexandre Barbosa de Souza

¹ Publicado originalmente em holandês como *New wave rock en het feminisme* in: *Museumjournaal* (Otterloo) 26, n.1, 1981, pp.16-32; mais tarde republicado em inglês, de forma abreviada, como *Semio-sex: new wave rock and the feminine* in: *Live*, n. 617, 1982, pp. 12-17, e na forma completa em *Open Letter* (Toronto), n. 516 (1984), pp. 79-105. Este ensaio começou como uma conferência acompanhada dos trechos musicais; foi feita pela primeira vez no Institute of Contemporary Arts, em Londres, em 1980. Em 1981, o editor da revista *Screen*, Mark Nash, pediu que Graham expandisse o texto. A versão expandida acabou sendo rejeitada pelo conselho da publicação.

² Aqui se fala do grupo *Riding the E*, composto, entre outros, pelo compositor Rhys Chatham e pelo artista Robert Longo.

³ GORDON, Kim. *Trash drugs and male bonding* in: *Real Life Magazine*, n.3, março de 1980, p.11.

Rock é uma situação de grupo, tanto para o público quanto para quem está tocando. Originalmente uma música de macho adolescente, sua forma é comparável a grupos de amigos meninos adolescentes, como gangues de rapazes, times ou grupos informais de “camaradas”.

Quatro caras. Três guitarras²... Jules, de calça preta, jaqueta preta de couro, camisa branca e gravata, procura a garrafa de *Locker Room* e entrega a Robert, que a vira até encostar o nariz e depois passa para Rhys, que pega a garrafa sem parar de tocar com a outra mão. Wharton, sentado no fundo com uma camisa xadrez, sorri sem constrangimento, mas não aceita... Robert está com um terno escuro, sua guitarra se mescla a seu torso, dando a impressão de ser um só objeto em vez de dois... Toca uma linha de baixo de rock tradicional e se vira para olhar para o baterista, Wharton, dando um salto no ar para dar ênfase àquelas linhas de baixo monumentais. Por um minuto Jules parece impressionado com aquela densidade, enquanto observava Rhys, balançando intencionalmente para frente e para trás em direção à plateia, e Robert, que parece ter Wharton como seu parceiro no crime³.

Os homens nesses grupos, quando se apresentam no palco (ou numa quadra esportiva), geralmente contam sem problemas com a identificação tanto dos homens quanto das mulheres do público. Mas um grupo de mulheres se apresentando

– por exemplo, um time de basquete exclusivamente feminino ou uma banda de rock só de mulheres – parece não propiciar a mesma identificação sem problemas. Grupos de rock de mulheres como Slits e Raincoats, em sua referência a uma especificidade feminina declarada, geralmente contam mais com a identificação do público feminino do que masculino. As mulheres da plateia tendem ora a se identificar positivamente com um grupo abertamente feminino, ora a recusar tal identificação com elas. O público masculino, por outro lado, parece ter uma identificação inicial menos decidida com os grupos de rock só de mulheres.

Durante a apresentação, as mulheres do grupo podem parecer se referir apenas a elas mesmas, sem se dar conta da reação da plateia – ou podem atingir aquilo que se interpreta como uma proficiência “masculina” e uma força ao tocar, que torna difícil para os espectadores homens vê-las como uma representação da diferença. Em ambos os casos, o público masculino pode achar difícil projetar uma identificação com quem está tocando. Mas, curiosamente, se o grupo só de mulheres toca de um modo que pode ser interpretado como estereotipadamente feminino (seja por critérios estabelecidos por mulheres ou pelos padrões masculinos típicos), ou se toca de um modo que tenta se igualar ao comportamento de homens tocando rock, ele representa a diferença e o desejo masculino.

Lema do final dos anos 1960 (“Revolução para todos que não forem mulheres, cara”) das mulheres que aceitam o papel de vítimas de saia chorando na cozinha com um violão estritamente acústico [...], o punk rock em 1976 foi a primeira fase do rock-and-roll a não insistir que as mulheres fossem temas pitorescos e alvos de canções⁴.

Durante duas décadas o rock foi uma afirmação ritual da identidade sexual do garoto adolescente. Em oposição ao astro de rock heroico, a de certo modo rara estrela, como Linda Ronstadt, costumava se apresentar como um espetáculo à contemplação passiva dos homens. A satisfação da mulher supostamente estaria em ser vista pelos homens; Lacan refere-se também à “satisfação de uma mulher que sabe que está sendo observada”. Tomando esse pressuposto psicanalítico como ponto de partida, Laura Mulvey, em seu artigo “Visual pleasure and narrative cinema” (*Prazer visual e cinema narrativo*), investiga os respectivos papéis de artistas, homens e mulheres, no cinema hollywoodiano. Ela sugere que o astro recebe mais prontamente a identificação do espectador pois é quem está no controle dos acontecimentos e assim proporciona uma “prazerosa sensação de onipotência. As características glamourosas de um astro do cinema são [...] as de um ego mais perfeito, mais completo, mais poderoso e ideal”. Em contraste, “o significado das mulheres [para o espectador] é [o da] diferença sexual”⁵, uma diferença que representa uma ameaça à noção masculina de totalidade do ego. Devido à falta do pênis em seu corpo, a mulher simboliza, para o homem, uma ameaça de castração. Sua aparência potencialmente ameaçadora – aquilo que

4 BURCHILL, Julie e PARSON, Tony. The boy looked at Johnny in: *The obituary of rock and roll*. Londres: Pluto, 1978, p. 79.

5 MULVEY, Laura. Visual pleasure and narrative cinema in: *Screen* 16, 1975. n.3. Reimpresso in *Art after modernism: rethinking representation*. Brian Wallis (org.) (Nova York e Boston: The New Museum of Contemporary Art e David R. Godine, 1984), p. 367

6 Ibid., p. 366.

7 FREUD, Sigmund. Fetishism in: *The standart edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. Londres: Hogarth Press, 1961. p. 154.

Freud chama de aparência simbolicamente castradora – só pode ser sublimada em uma apresentação de uma ou duas formas. Ou a mulher pode se transformar em um fetiche para o olhar masculino – um objeto puramente icônico, como um máscara (por exemplo, o rosto de Garbo ou os olhos de Bette Davis) – ou ela pode desempenhar o papel de uma imagem estimulante que satisfaça o espectador, onde ele possa repousar seus olhos. Mulvey observa que o prazer de ver um filme hollywoodiano “dividiu-se entre masculino/ativo e feminino/passivo. O olhar masculino decidido projeta sua fantasia sobre a figura feminina, apropriadamente estilizada. Em seu papel tradicionalmente exibicionista as mulheres são simultaneamente vistas e exibidas, com sua aparência codificada para o maior impacto visual e erótico, a ponto de ser possível dizer que sugerem um ser-vistismo (*to-be-looked-at-ness*)”⁶.

Na performance cinematográfica, as mudanças nos olhos dos personagens, e mais especificamente no olhar do homem em relação à imagem da mulher, são representações simbólicas da diferença sexual. É a diferença sexual que fornece a base das resoluções narrativas do enredo do filme: os atrativos da mulher excitam o personagem masculino e passam a conduzi-lo, mas ao mesmo tempo ameaçam sua identidade egoica, sua completude. Freud diria que as características glamourosas da mulher assumem o aspecto de um objeto de fetiche:

*Na cabeça dele a mulher tem um pênis, apesar de tudo; mas esse pênis já não é o mesmo de antes. Algo assumiu seu lugar, aponta-se seu substituto, conforme se viu, e agora herda o interesse que antes era voltado ao seu predecessor. Mas esse interesse sofre um extraordinário aumento também, pois o horror da castração estabelece um marco para si mesmo na criação desse substituto (...) (O fetiche) permanece um sinal de triunfo sobre a ameaça da castração e uma proteção contra ela*⁷.

Assim, no enredo de um filme hollywoodiano tradicional, a presença da mulher ameaça congelar o fluxo da ação narrativa. Essa ameaça – ameaça à concreta ordem patriarcal sobre a qual se baseia o próprio sistema narrativo – é resolvida de vários modos pela trama. Em um filme com final “feliz”, ela pode acabar se casando com o personagem principal. Em um filme “trágico”, a mulher pode esmorecer, enlouquecer ou decair da posição anterior – ou simplesmente envelhecer e perder os tais atrativos. Uma última solução é reconhecer seu poder, mas contê-lo dentro de si mesma como um objeto de fetiche congelado, desligado do tempo real da estrutura narrativa – os rostos de Dietrich ou Garbo.

A apresentação musical segue um roteiro similar, com uma exceção: a ordem é menos visual, e mais do domínio da oralidade e da aura. A voz expressa um regime mais heterogêneo da sexualidade que vai além do ouvido – um regime a que o rock como instituição deve ainda se referir,

a divisão patriarcal dos sexos, definida pela presença do olhar masculino em relação à forma feminina.

Desde o início dos anos 1970, uma mulher recém-“liberada” com motivações sexuais e agressivas iguais às dos homens passou a ser representada no rock, especialmente na pose “macha” de artistas como Suzi Quatro. “Macha” parecia uma simples inversão do princípio masculino “macho”, baseando-se em uma identificação masculina. Artistas “machas” afirmavam que tinham pênis, ou que elas mesmas eram o pênis. As Runaways, quatro adolescentes sexy vestidas de couro, embaladas como as Panteras, e apresentando canções escritas por sua líder, Joan Jett, levaram essa imagem à sua *reductio ad absurdum*.

O fato de que “macha”, por se tratar de uma simples inversão, não continha nenhuma ironia e era essencialmente algo abusivo fez com que mais tarde mulheres da *new wave* ridicularizassem o termo. Uma alternativa – a ironia potencial presente em uma pose feminina que se autoparodiava, no início dos anos 1960, de modo estereotipado – era o objetivo da vocalista do Blondie, Debbie Harry. A personagem de tira de HQ que ela fazia era usada pelo grupo como um gancho onde pendurar seu imaginário do início dos anos 1960 (que, como o dos Ramones, era na verdade um comentário sobre o final dos anos 1970). Embora na vida real Harry pudesse ser bastante parecida com a personagem “Blondie” (loirinha, daí o apelido), ao vivo era evidente que ela desempenhava seu papel com certa distância. Como o conceito por detrás do grupo de garotas do início dos anos 1960 Shangri-Las, Blondie era um estereótipo fabricado. Mas a diferença é que enquanto as Shangri-Las haviam sido criadas por Shadow Morton, que compunha as músicas e encenava os números da banda, Debbie Harry compunha boa parte das próprias músicas e usava seu personagem como um modo de expressar sua verdadeira identidade emocional (uma ironia às avessas dado o distanciamento que as canções sofriam graças ao tratamento estereotipado). A personagem Blondie parecia ser uma falsa fetichização, uma armadilha, colocada diante de uma plateia que em grande medida fazia parte da piada.

Uma comparação interessante pode ser feita entre Patti Smith e Debbie Harry. Smith representava o acesso de uma mulher livre à paixão essencialmente masculina, ou a paixão adolescente romantizada – a paixão de Jim Morrison, via poetas simbolistas, via Arthur Rimbaud. Ela representava a si mesma – como fez Rimbaud (mas não Morrison) – como andrógina. Debbie Harry, por sua vez, parecia se submeter ao olhar masculino e à posição de tradicional estrela de cinema – ela projetava glamour, um glamour duplamente irônico quando se considerava ao mesmo tempo a ironia que era representada (às avessas do ponto de vista do gênero) pela estratégia de artistas “glitter” do pré-punk como Gary Glitter, David Bowie, Bryan Ferry e Lou Reed. Mas, como a

androginia de Patti Smith, o papel de Harry era basicamente uma máscara, uma camuflagem.

A líder feminina: repressão e androginia

Patti Smith foi a primeira cantora de rock e compositora a liderar uma banda só de homens. Mais tarde viria Poly Styrene com seus X-Ray Spex, Siouxsie Sioux e seus Banshees, e Lydia Lunch e seus Teenage Jesus and the Jerks. A primeira música de Styrene, “Oh bondage! Up yours!”, foi lançada em 1977, quando ela tinha 18 anos. Conforme ela mesma se lembra: “Havia umas garotas que costumavam se amarrar juntas, com algemas e outras coisas (...) Eu só usei isso para expressar a repressão. Quando as pessoas veem outras usando esses artefatos de bondage (submissão com cordas e algemas), acham que é para bondage – mas não é. Porque ao usar aquilo ou cantar sobre aquilo, você está se colocando contra aquilo. Você não finge que não está acorrentada e tudo. Você admite que é reprimida”.⁸ A imprensa britânica, como no caso de outros punks com motivações políticas, deliberadamente interpretou equivocadamente essa música como pró-bondage:

⁸ Poly Styrene, citada in PORTEOUS, Michael. Looking through x-ray spex in: *New York Rocker*, s.d.

Bind me tie me chain me to the wall
I wanna be a slave to you all
Oh Bondage! Up Yours!
Oh Bondage! No More!
Oh Bondage! Up Yours!
Oh Bondage! No More!
Chain store chain smoke I consume you all
Chain gang chain mail I don't think at all
Oh Bondage! Up Yours!
Oh Bondage! No More!
Oh Bondage! Up Yours!
Oh Bondage! No More!
Trash me crash me beat me till I fall
I wanna be a victim for you all
Oh Bondage! Up Yours!
Oh Bondage! No More!
Oh Bondage! Up Yours!
Oh Bondage! No MORE!

Me amarra me algema na parede
Quero ser escrava de vocês
Oh, bondage! No seu!
Oh, bondage! Já chega!

Oh, bondage! No seu!
 Oh, bondage! Já chega!
 Cadeia de lojas, ciclo vicioso, eu consumo tudo
 Grilhões, armaduras, não estou nem aí
 Oh, bondage! No seu!
 Oh, bondage! Já chega!
 Oh, bondage! No seu!
 Oh, bondage! Já chega!
 Machuca, estraçalha, me bate até eu cair
 Quero ser vítima de vocês
 Oh, bondage! No seu!
 Oh, bondage! Já chega!
 Oh, bondage! No seu!
 Oh, bondage! Já chega!

Se antes o rock fora associado à identidade sexual adolescente, Poly Styrene referia-se ao punk como “assexuado”: “É sexo, [mas] [...] por outro lado não é.” O rock não é 100% sexo. Uma artista, ela afirmava, “não está se referindo ao sexo [...] não é algo que você use.”⁹ Então o rock já não era mais um significante da diferença sexual, da identidade masculina em oposição à identidade feminina.

Os personagens bissexuais do início dos anos 1970, David Bowie, Elton John, Gary Glitter, Alice Cooper e Bryan Ferry, já haviam preparado o caminho para o surgimento de uma ideia fixa de identidade sexual. A canção “Lola” dos Kinks articulava esse novo *ethos*:

*I met her in a club in old Soho
 Where you drink champagne and it tastes just like Coca-Cola
 She walked up to me and she asked me to dance
 I asked her name and in a baritone voice she said “Lola”
 El-oh-el-aye Lola la-la-la-la-Lola
 Well I’m not the world’s most physical guy
 But when she squeezed me tight she nearly broke my spine
 Oh my Lola la-la-la-la Lola
 Well I’m not dumb but I can’t understand
 Why she walked like a woman and talked like a man...
 Well I left home just a week before
 But Lola smiled and took me by the hand
 And said dear boy I’m gonna make you a man
 But I know what I am and I’m glad I’m a man
 And so is Lola*

Eu a encontrei num clube do velho Soho
 Onde se bebia champanhe com gosto de Coca-Cola

Ela veio na minha direção e me tirou para dançar
 Perguntei seu nome e com voz de barítono ela disse “Lola”
 Ele-ó-ele-a Lola la-la-la-la-Lola
 Bem não sou o cara mais forte do mundo
 Mas quando ela me abraçou forte quase quebra minha espinha
 Oh minha Lola la-la-la-la Lola
 Bem não sou tão bobo mas não entendi
 Por que ela andava feito mulher e falava como homem
 Mas Lola sorriu e me levou pela mão
 E disse querido vou fazer você virar homem
 Mas eu sei o que eu sou e estou bem sendo homem
 Assim como Lola

Siouxsie Sioux, cantora e compositora da banda Siouxsie and the Banshees, era chamada, por seu distanciamento, seu jeito assexuado, de “Ice Queen” (Rainha de Gelo), embora fosse uma cantora hiperemotiva. Talvez sua “frigidez” fosse uma defesa contra a intensidade “psicótica” de suas letras. Suas músicas sugerem uma fragmentação da identidade cotidiana, revelando um ser, em última análise, absurdo, uma vez que está repleto, nas palavras da artista Eva Hesse, de “contradições e oposições [...] os opostos mais absurdos ou extremos”.¹⁰

¹⁰ Eva Hesse, citada in NEMSER, Cindy. An interview with Eva Hess in *Artforum* 8, n. 9, maio de 1970, p. 60.

*One day I’m feeling total
 The next I’m split in two
 My eyes are doing somersaults staring at my shoe
 My brain is out of my hand
 There’s nothing to prevent
 The impulse is quite meaningless in a cerebral non-event
 (...)
 So I sit in reverie getting on my nerves
 The intangible bands that keep me
 Sitting on the verge... of a breakdown
 Of a breakdown
 Of a result
 Complete me... maybe... defeat me.*

Um dia estou total
 No outro dividida
 Meus olhos dão cambalhotas olhando meu sapato
 Meu cérebro está fora do meu alcance
 Não há nada a prevenir
 O impulso é sem sentido nesse não evento cerebral
 (...)
 Então aqui devaneio acordada me enervando

⁹ Ibid.

Elásticos intangíveis que me mantêm
Sentada à beira... de uma crise
Nervosa
De um resultado
Complete-me... talvez... derrote-me

Siouxsie and the Banshees, “Jigsaw feeling”

Seria possível identificar esse lugar de “crise... reação... impulso” com aquilo que Julia Kristeva denominou “cora semiótica”?¹¹ Kristeva equaciona esse domínio pré-linguístico dos impulsos e sentimentos primários com o período em que a criança se identifica com a mãe – antes que o ego fixo, social e estável necessário à linguagem simbólica e produzido pelo complexo de castração force a negação consciente desses impulsos primários. Os movimentos da cora não ocorrem entre posições do ego falante, como em um discurso à nação, mas em zonas fragmentadas do corpo, expressos em gestos e sentimentos heterogêneos – especialmente nas entonações vocais como “a fala balbuciada da criança ou ritmos musicais”.

Na música, o feminino se localiza na expressão vocal mais do que na letra ou na melodia mais claramente compreensíveis. Podemos encontrar exemplos disso em canções do Kleenex, grupo suíço só de mulheres (as inserções agudas de sua canção “U”), e o grupo britânico the Raincoats. Ao longo da canção “In love” (1979) das Raincoats, o contraponto polifônico – um balbuciar incompreensível – quase apaga o sentido do que diz a vocalista principal. Essa voz principal também se espedaça na frase do coro “this is love” [isso é amor] ao final de cada estrofe, enunciando o verso assim: “This is/es/ee/lo/la/love/la/ov/oh/ho/ha/ha/ha”.

Lydia Lunch, do Teenage Jesus and the Jerks, usava um agudo histérico que ainda subia a ponto de colocar uma ênfase guinchada nas palavras-chave dos versos principais. Segundo ela: “As pessoas nunca entendem [...] [que] está tudo ali na sua garganta. Está tudo nas articulações. É irritante porque é fisicamente incômodo.”¹² A teórica francesa Hélène Cixous argumentou que o prazer feminino está ligado ao estágio em que a voz da mãe era vista como uma extensão da carne dela, pois os textos femininos estão “muito próximos da voz, muito próximos da carne da linguagem”¹³, e a criança se identificava com a voz da mãe, e mais tarde com a própria voz. “Escrever no feminino é ir além do que foi cortado pelo simbólico, a voz da mãe.”¹⁴ Esse “feminino” reprimido tem o poder de subverter as categorias lógicas e egocêntricas do discurso social. Na medida em que a ordem do discurso social é dependente da construção de uma identidade singular e uniforme para o sujeito individual, ela precisa negar os impulsos e sentimentos desviantes e a heterogeneidade do corpo refletido na cora semiótica de Kristeva. Uma arte que seja plurivocal, heterogênea e polimorfa é capaz de liberar o nível da cora e criar um

¹¹ Para uma discussão sobre este conceito de Kristeva, ver COWARD, Rosalind e ELLIS, John. *Language and materialism*. Londres: Routledge e Kegan Paul, 1977, pp. 136-152.

¹² Sin, guilt and lunch (entrevista com Lydia Lunch). *SoHo weekly news*, 25, outubro de 1979, p. 12.

¹³ CIXOUS, Hélène. Le sexe ou la tête? in: *Les cahiers du GRIF*, n. 13, outubro de 1976. Traduzido e citado por HEATH, Stephen. Different in: *Screen* 19, n. 3, outono de 1978, p. 83.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ COWARD, Rosalind e ELLIS, John. *Language and materialism*. Londres: Routledge e Kegan Paul, 1977, p. 148.

lugar “onde o código social é destruído”. O perigo dessa arte é fissurar o ego de cada artista, o que libera prazeres anárquicos e não socializados, da parte dos “impulsos de morte” e por sua vez cada artista corre o risco da psicose.¹⁵

Lydia Lunch formou o Teenage Jesus and the Jerks quando tinha 17 anos. Embora a banda tenha mudado, sempre foram todos homens – exceto Lydia. A música tinha um primitivismo avançado e neominimalista; as letras dela falavam sobre a própria carne e continham sugestões de “autoafeição” (Luce Irigaray), do que infelizmente raras vezes o público se dava conta.

My eyes are gripped
My fists are clenched
My brain open
My mouth rips
I woke up dreaming
(...)
My wrists are split
My elbows twisted
My shoulders beat
My knees arthritic
I woke up bleeding
(...)
Acros the window
Under the curtain
Break the glass
Feel the air
My guts in knots
I convulse
I fall on the floor

Meus olhos presos
Meus punhos cerrados
Minha cabeça aberta
Minha boca rasgando
Acordei sonhando
(...)
Meus pulsos abertos
Cotovelos torcidos
Ombros caídos
Joelhos artríticos
Acordei sangrando
(...)
Através da janela

Debaixo da cortina
Quebro o vidro
Sinto o ar
Minhas vísceras dão nós
Convulsiono
Caio no chão

Teenage Jesus and the Jerks, “I woke up dreaming”

O selo da gravação de “Baby doll” de Lydia Lunch diz que foi editado pela “Infant Tunes” e gravado em “sarcástico estéreo”. O desejo da cantora aqui é claro: voltar ao tempo em que “o corpo e o mundo se confundiam em uma mesma intimidade caótica que era presente demais, imediata demais [...] um erotismo do qual não se pode dizer nada, que ia além de todo significado.” Como na “forma plena de interpretação”, trata-se de estar “perto da loucura”¹⁶.

¹⁶ MONTRELAY, Michele. Inquiry into femininity in: *m/f*, n. 1, 1979, p. 88.

Little girl
In your little girl world
Just a baby doll
In your baby doll pram
Watch me babysit
In your little girl world
And I –

Love me please?
Can I please, just once
Once is not enough
Now your super touch
Daddy, clasp my hand
He’s the only man
I’m his little girl
And he...

Garotinha
No seu mundo de garotinha
Mera bonequinha
No seu carrinho de boneca
Veja como eu cuido do bebê
No seu mundo de garotinha
E eu –

Me ame, por favor?
Por favor, só uma vez

Uma vez não basta
Agora o seu supertoque
Paizinho, segura a minha mão
Ele é o único homem
Sou a garotinha dele
E ele...

Michele Montrelay acredita que os impulsos eróticos femininos de algum forma resistem ao processo de repressão (o que ocorre com os impulsos masculinos durante a fase do Édipo). Isso significa que elas não são plenamente simbolizadas; a realização do prazer feminino total leva a uma regressão ao erotismo infantil. Lunch disse que sua música era “como eu sinto fisicamente. O jeito que o meu corpo funciona [...] o impacto [da música] é como eu gosto de trepar. Bam bam bam.”¹⁷ Curiosamente, a atitude de Lunch diante do público era de uma frigidez mascarada. Ela dizia: “Eu sou frígida, mas não sexualmente, se é que você me entende... Não é que eu não posso ser tocada, eu não consigo é me satisfazer [...] Sou muito aberta, muito nua. Eu dou tudo, mas vai doer mais para eles do que para mim [...] O que eu faço é me machucar sem o masoquismo.”¹⁸ Sua personagem de frigidez, em termos psicológicos, servia como defesa para dissociar sua personagem consciente da *jouissance* [deleite] que a música expunha; provavelmente, se ela se identificasse plenamente com isso, ela correria o risco da psicose.

Um dos motivos que Lunch dava para sua indiferença no palco era que ela se recusava a ser um receptáculo passivo do desejo do público (preferindo conter-se dentro do próprio desejo insaciável – um desejo que não podia ser satisfeito pelo público). Ela declarou: “O fato de eu não me mexer muito, é porque eu sou muito egoísta”.¹⁹ Lunch se recusava a evocar o mistério, a diferença sexual, que garantiria ao público sua identidade. Ela só se preocupava em estabelecer a própria identidade sexual consigo mesma. “Não tenho que balançar os quadris para provar nada [...] Por que ficar parada? Porque é melhor do que fazer papel de boba [...] Eu fico parada e tento manter alguma dignidade [...] Recuso a me jogar no chão e deixar o guitarrista me levantar como algumas artistas que eu conheço.”²⁰ Como ela não se permitia uma separação entre seu ser interno (para o público, uma não persona) e o conteúdo de suas canções, o aspecto externo de Lunch que o público podia ver não se abria para a comunicação ou especulações autobiográficas.

Quando Lunch completou 20 anos, sua postura mudou da adolescente frígida que, no entanto, exalava sexualidade para a de vocalista vamp de orquestra. Em seu primeiro disco depois do Teenage Jesus, *Queen of Siam*, sua recusa anterior de ser objeto do desejo masculino agora estava invertida: ela agora expressava abertamente seu desejo de possuir garotos adolescentes.

¹⁷ Sin, guilt and lunch (entrevista com Lydia Lunch). *SoHo weekly news*, 25, outubro de 1979. p. 12.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ MORA, Anthony. Sex and woman and rock and role playing in: *Trouser press*, n. 53, agosto de 1980.

You've got to understand, you see. He had this walk down pat. I just kind of turned around. I had to. I was really kind of possessed. I mean, wasn't myself. He was so young. Such innocence. If I had control, I didn't feel any yet. I couldn't be hurt. Not one sound did I make. If this is the real thing, there is just no need to fake. If I had to do it, it would be with a smile. A tap on his back, a slip of my neck; he turned round and I knew that the ground would melt. I put on the ice, his smile was gone. Hey, baby, you're under arrest.

Você tem de entender, sabe. O jeito como ele andava. Eu só me virei. Tive de virar. Fiquei meio possuída. Quer dizer, eu não sou assim. Ele era muito novo. Aquela inocência. Se eu tinha algum controle, não havia sentido nada ainda. Eu não podia me ferir. Não fiz um som. Se é verdade, não há necessidade de fingir. Se eu tivesse de fazer, seria com um sorriso. Um toque nas costas dele, um roçar do meu pescoço; ele se virou e eu vi que o chão ia derreter. Pus gelo, sumiu o sorriso dele. Ei, baby, você está preso.

Lydia Lunch, “Lady scarface”

Seja como vamp ou como uma não persona fechada em si mesma, a “personalidade” de Lunch da forma como se manifesta no palco não se abria à especulação autobiográfica. Essa era uma típica estratégia punk. Quebrando a convenção da reação passiva do público diante da apresentação, ela ao mesmo tempo expressava um desprezo pelos chamados cantores/compositores autobiográficos do início dos anos 1970, como Bob Dylan, Joni Mitchell, Van Morrison ou Bruce Springsteen, cujas letras se baseavam em revelações da própria personalidade. Quando esses artistas se apresentavam ao vivo, o sucesso (a probabilidade) de seus números precisava se valer da crença do público tanto em suas personagens quanto em suas vidas privadas. Mas essa “honestidade” era muito provavelmente uma quase ficção dramática, inventada como um gancho onde pendurar o “eu” narrativo de suas canções. Artistas mais sofisticados do ponto de vista teatral como David Bowie, Bryan Ferry, Iggy Pop ou Alice Cooper valiam-se do artifício (ou complexidade) por trás do “eu” do artista-compositor, tornando toda a pose dúbia ou desnecessária. Artistas punk, rejeitando o estrelato, escolheram não entregar ao público nada sobre seu assim chamado ser.

Outro perigo óbvio para o astro autobiográfico, que artistas punk evitaram com sua abordagem menos pessoal, foi o da superexposição. A superexposição pode levar por fim à perda do interesse do público. Um caso assim foi o disco de John Lennon inspirado no grito primal, *Plastic Ono Band*. Tais revelações pessoais alimentam o desejo do público de saber cada vez mais sobre o artista, para ligar esse “eu interior” à personalidade externa de que o público já se sente dono. Esse desejo se torna

uma demanda impossível. A máscara autobiográfica é muitas vezes definida sexualmente; mulheres podem se identificar com as “personas” das letras de Joni Mitchell como representante arquetípico da experiência feminina, especialmente em termos de uma sexualidade socialmente definida; o contrário pode ocorrer com as letras de Bob Dylan. Bowie e outros provaram, contudo, que uma identidade andrógina poderia igualmente criar carisma para espectadores de ambos os gêneros. Algumas artistas mulheres desejaram eliminar inteiramente a ordem simbólica do sexo, acreditando que, quando o público projeta uma identidade sexual sobre quem está se apresentando e os conteúdos de sua mensagem, essa classificação simbólica da “experiência feminina” colocaria a sexualidade delas dentro das predefinições patriarcais.

Fã/Vocalista

Quando começaram em 1977, the B-52's consistia de três homens e duas mulheres, com as mulheres e um dos homens se alternando no vocal. A música “Hero worship” havia sido composta por Ricky Wilson (homem) e uma amiga (que não fazia parte do grupo) de sua irmã, Cindy Wilson. Trata de uma relação de uma fã dos anos 1960 com o astro que ela idolatra. Mas, quando Cindy Wilson cantava essa música como vocalista principal, a fã que idolatrava seu herói estava por cima da situação, o poder da emasculação, sobre aquele que ela idolatra. É claro, quem detém o poder em uma relação sexual depende da perspectiva que se tem. O canto apaixonado de Cindy Wilson expressava um erotismo não através de gestos teatrais (planejado para ser visto pelos homens ou meramente representando sexualidade), mas através apenas da qualidade de sua entonação vocal. A voz é o lugar do erotismo feminino.

*Hero's falling to the ground
Like Hell's magnet
Pulls me down
On my knees
I try to please his eyes
His idol eyes*

*Jerking motions won't revive him
Mouth to mouth resuscitation
I just lay down beside him
And idolize*

*Motor, Motor
Broken hearted*

*Rusted, rotted
Falling apart
A lock of hair
A belt he wore
It's not enough
I WANT MORE*

*God give me his soul
God give me his soul*

*Heroes falling to the ground
Like Hell's magnet
Pulls me down
On my knees
I try to please his eyes
His idol eyes
I hero worship
He deserves it
I DESERVE IT!*

Herói caindo pelo chão
Como o ímã do inferno
Me puxa
Me ajoelho
Tento agradar aos olhos dele
Aqueles olhos de ídolo

Movimentos espasmódicos não o ressuscitarão
Respiração boca a boca
Eu me deito ao lado dele
E idolatro

Motor, motor
Coração partido
Enferrujado, podre
Espedaçado
Um cacho de cabelo
Um cinto dele
Não basta
EU QUERO MAIS

Deus, me dê sua alma
Deus, me dê sua alma

Herói caindo pelo chão
Como o ímã do inferno
Me puxa
Me ajoelho
Tento agradar aos olhos dele
Aqueles olhos de ídolo
Herói que idolatro
Ele merece
EU MEREÇO!

Feminismo: homens marxistas: The Gang of Four

*The change will do you good
I always knew it would
Sometimes I'm thinking that I love you
But I know it's only lust*

*Your kiss so sweet
Your sweat so sour
Your kiss so sweet
Your sweat so sour
The sweat's running down your back
The sweat's running down your neck
The sins of the flesh
Are simply sins of lust
Sometimes I'm thinking that I love you
But I know it's only lust (...)*

*Damaged goods
Send them back
I can't work
I can't achieve
Send me back
Open the till
Give me the change*

*You said you would do me good
Refund the cost
You said you're cheap
But you're too much (...)*

A mudança vai lhe fazer bem
Sempre achei que faria

Às vezes acho que eu te amo
Mas sei que é só volúpia

Seu beijo tão doce
Seu suor tão amargo
Seu beijo tão doce
Seu suor tão amargo
O suor escorre pelas tuas costas
O suor escorre pelas tuas costas
Os pecados da carne
São meros pecados da volúpia
Às vezes acho que te amo
Mas sei que é só volúpia

Produto estragado
Devolução
Não posso funcionar
Não consigo desempenhar
Abra a gaveta
Me dê o troco

Você disse que me faria bem
Reembolso
Você disse que está barata
Mas você está demais (...)

The Gang of Four, “Damaged goods”

O Gang of Four, como o Mekons e o Scritti Politti, eram todos rapazes ex-alunos do historiador marxista da arte T.J. Clark, da universidade de Leeds; eram também esquerdistas e feministas conscientes. Ex-membros do cineclube universitário e leitores da revista *Screen*, acreditavam que o pessoal era inevitavelmente político e que o domínio privado abordado pelo rock “autobiográfico” constituía o domínio público da verdadeira opção política. A música “Damaged goods” foi construída apenas a partir da posição pragmaticamente realista de um homem. Mas um metatexto, de um realismo marxista, vê amor e volúpia como valores de troca, ou como mercadorias sexuais no mercado com certo valor de troca. Parceiras insatisfatórias ou que deixaram de ser satisfatórias são “produtos estragados” a serem trocadas por outras parceiras ou outros valores agregados (como ter mais tempo para realizar algo através do trabalho). O capitalismo vê essa mudança (troca, intercâmbio) como algo “progressista” e intrinsecamente bom para a sociedade. Isso mantém a circulação de

moeda em movimento e define as necessidades do indivíduo (em termos de interesse próprio como critério definitivo).

Para a Gang of Four, o ócio não era “privado”, mas social; mesmo as vidas “pessoais” das pessoas eram vistas como públicas, preestabelecidas para eles pela indústria do consumo e do entretenimento. Assim, na medida em que o rock – como forma de escapismo comprado pelo consumidor – fazia parte da grande indústria do entretenimento, as canções da Gang of Four e suas visões políticas constituíam uma análise do dilema do grupo enquanto parte da “indústria”.

Todas as mídias de comunicação, incluindo o rock-and-roll, são agentes de controle social e de dominação. O primeiro grupo punk de homens feministas foi the Desperate Bycycles, cuja “Housewife song” (1978) abordava a opressão doméstica das mulheres de um modo tragicômico:

*Isolated cause
Imprisoned by their house
And four angry walls [...]*

*He said ‘move in’
I took his advice
If I’m not satisfied
Then I’d do it twice
A cup in the hand is worth two in the sink guard*

*I don’t have time to think
Vacuums rush in,
Where people fear to tread
Manners come down to
Wrapping a loaf of bread*

*Every coat its holy lining,
Every crease means extra ironing
Hoover, Hoover, Hoover
Journey down the stairs [...]*

*Life’s not bad, just so unkind
What a lover, what a dream
Robert Redford
So lean
Hoover, Hoover, Hoover
Kids get on my nerves*

Never had a quiet life

Because I'm a housewife
Today, the doorstep
Tomorrow the world
Causa isolada
Aprisionada pela casa deles
E quatro paredes irritadas [...]

Ele disse “vem morar aqui”
Segui seu conselho
Se não está satisfeito
Então faço de novo
Um copo na mão é melhor do que dois no corredor

Não tenho tempo para pensar
Aspiradores invadem,
Onde outros temem trilhar
Os modos se reduzem
A embrulhar o pão

Todo terno é linho sagrado,
Cada dobra é mais ferro passado
Hoover, Hoover, Hoover
Hora de descer a escada [...]

A vida não é ruim, só muito má
Que amante, que sonho
Robert Redford
Tão esguio
Hoover, Hoover, Hoover
As crianças me enervam

Nunca tive vida boa
Pois sou dona de casa
Hoje o hall de entrada
Amanhã o mundo

Ideologicamente, a família é vista pelo consenso social como uma fortaleza contra os males do resto da sociedade. A família é também a principal área da “vida pessoal” – onde acontece a busca pela felicidade e a plenitude “subjetivas”. Tais preocupações (subjetivas), sem relação com as demais preocupações da sociedade, devem ser protegidas das demandas sociais. Com a dependência do consumo de massa para a manutenção da economia, a família também se identifica com o “estilo de vida” baseado no consumo de produtos que podem levar à “boa vida” depois de consumidos.

²¹ STANLEY HALL, G.
Its psychology and its relation to physiology, anthropology, sociology, sex, crime, religion and education. Nova York: D. Appleton and Company, 1925 [1904], vol. 2, p. 624. Citado por ZARETSKY, Eli. *Capitalism, the family, and personal life*. Nova York: Harper and Row, 1976, p. 111.

²² Jackie Ut, citada in KIELY, Doris. Ut in: *New Yorker rocker*, n. 27 fevereiro de 1980, p. 28.

Acreditar em uma unidade familiar internamente emancipada também dá origem à idealização das crianças, da infância; as crianças são o principal argumento racional (ideológico) para a manutenção da estrutura familiar. No final do século 19, a infância estava começando a ser vista como um fim em si mesmo. Os últimos vitorianos também pareciam haver inventado o conceito de uma nova zona da vida integrada, metade com a ordem social adulta, metade com seu antagonista. Acreditava-se que os adolescentes fossem uma “etapa apaixonada da vida”, segundo um especialista vitoriano. Adolescentes e mulheres haviam sido associados às “qualidades do idealismo moral e da intensa emotividade que os vitorianos designaram para as mulheres da classe superior, isoladas dentro de casa”; pois “a mulher na melhor das hipóteses nunca amadurece além da adolescência como faz o homem, mas ali permanece, amplificando e glorificando essa etapa culminante da vida com sua [...] volubilidade de emoções, com seu entusiasmo.”²¹ O patriarcado se funda sobre a ordem hierárquica da idade, assim como na hierarquia de outras divisões iguais dentro da idade e, o mais importante, dentro da classe social.

Grupos *new wave* só de mulheres: essencialismo feminino

O ano de 1979 viu emergirem diversas bandas de *new wave* só de mulheres, incluindo as Slits, as Raincoats, o Ut e o Kleenex, todas sem uma única vocalista principal, basicamente heterogêneas em termos de estilo musical e formadas por artistas multinacionais (as Slits e as Raincoats eram de Londres, o Kleenex era de Zurique e o Ut de Nova York). Caracteristicamente, esses grupos preferiam à harmonia do canto linhas vocais polivalentes e intercambiáveis divididas com todo o grupo. O Ut levou essa estratégia desconstrutiva ainda mais longe, com todas as quatro participantes originais trocando de instrumentos (e de papel no grupo) a cada canção. O público assim não podia identificar uma artista individualmente com um determinado instrumento, papel ou posição hierárquica relativa na identidade do grupo.

Convencionalmente, o instrumento específico que uma mulher ou homem costuma tocar, em relação aos outros músicos do grupo, fornece uma identidade consistente, sexualmente codificada. Por exemplo, uma mulher tocando violino sugere a metáfora de que “a mulher é como o violino”; ou uma mulher tocando uma guitarra elétrica pode ser vista como uma mulher esforçando-se para ser agressiva ou durona como um guitarrista homem. No Ut, devido às mudanças na distribuição dos instrumentos e ao acanhamento inicial de cada membro até se adaptar ao novo instrumento/papel na nova composição de grupo, não era oferecida ao público nenhuma imagem fixa ou coesa. “Nós não escolhemos ser charmosas”, disse Jackie Ut.²² De modo que era difícil para o público

masculino vê-las como uma representação da diferença. Em vez disso, a imagem dominante era a de uma democracia interna dentro de uma estrutura não hierárquica. Erros eram permitidos enquanto cada membro se esforçava para (re)aprender o novo instrumento e o novo papel ao longo de cada canção. Devido à dificuldade da troca de instrumentos e de assimilação do “novo” membro a cada “nova” formação da banda, a comunicação era dirigida internamente entre cada componente da banda e não com/para a plateia. O grupo evitava os olhares e a expectativa do público de um estilo definido. Tratava-se de uma abordagem deliberadamente vanguardista e feminista.

Apesar de seus esforços para não serem interpretadas caracteristicamente (essencialmente) como “de mulheres”, todas as bandas femininas continuaram a ser vistas como “de mulheres”, embora talvez em um sentido ligeiramente modificado e mais atual da expressão. Como diversas dessas bandas definem a si mesmas, a especificidade “de mulheres” era musicalmente provada pelo uso de formas rítmicas contínuas (Mãe Terra): um ritmo cósmico. Tais formas rítmicas “vão e vão sempre em frente... [pois] um ritmo nunca para, você sabe [...] o silêncio também é um ritmo” (Slits). Ou, nas palavras de Hélène Cixous: “Um corpo textual feminino pode ser reconhecido pelo fato de que é sempre sem fim, não tem desfecho”.²³

Em geral, esses grupos só de mulheres abordam a música como não perfeccionistas e como um sistema não muito rigidamente ordenado. Enquanto grupos de homens tendem a um som completamente ordenado, a abordagem de bandas como as Slits fazia uso deliberado dos erros, silêncios e mudanças de padrão/sentimento, arbitrárias ou motivadas pessoalmente. A ideia de textura musical é a de um padrão continuamente em transformação, polivalente e não hierárquico. As frases se sobrepõem e muitas vezes contradizem a linha da voz principal; ascensões individuais e estilizações de fraseado também podem correr contra o fluxo narrativo principal. O som das Slits evoluiu para um reggae livremente improvisado com contrapontos percussivos aleatórios e texturas vocais costuradas ao longo da estrutura rítmica da canção. O primeiro álbum usava clichês populares das propagandas sobre a “mulher”. Esses clichês eram contrastados com narrativas pessoais emotivas de um modo que os níveis, pop e emoção real, subvertiam-se e se contradiziam mutuamente. “Typical girls” é típica:

*Typical girls
Get sad so quickly
Typical girls
Who's bringing out the new model?
And there's another model to employ
Typical girl gets the typical boy*

*Typical boys and typical girls (...)
Typical girl get the typical boy
That typical boy gets the typical girl
Typical girls want to help them
Typical girls are so confusing
You can always tell
Typical girls don't think too clearly
Typical girls are unpredictable
Typical girls try to be
Typical girls (...)
Are looking for – something*

*Typical girls fall under a spell
Typical girls buy magazines
Typical girls eat like hell
Typical girls
Worry about spots a lot
Unnatural smells
Too fake smells
Typical girls
Try to be typical girls, very well
Don't create
Don't rebel
And don't drive well
Typical girls
Try to be typical girls, very well
It's hard to decide
What typical girls are – Insensitive
Typical girls are emotional (...)*

Meninas típicas
Logo ficam tristes
Meninas típicas
Quem está com o novo modelo?
E outro modelo para usar
Meninas típicas ficam com meninos típicos
Meninos típicos e meninas típicas (...)
Meninas típicas ficam com meninos típicos
Meninos típicos ficam com meninas típicas
Meninas típicas querem ajudá-los
Meninas típicas são tão confusas
É sempre típico
Meninas típicas não pensam muito claro
Meninas típicas são imprevisíveis

²³ CIXOUS, Hélène.
Le sexe ou la tête? in:
Les cahiers du GRIF, n. 13,
outubro de 1976. p. 14.

Meninas típicas tentam ser
Meninas típicas (...)
Estão atrás de – alguma coisa

Meninas típicas caem sob encanto
Meninas típicas compram revistas
Meninas típicas comem demais
Meninas típicas
Ligam muito para espinhas
Cheiros atípicos
Cheiros fingidos demais
Meninas típicas
Tentam ser muito bem típicas meninas
Não crie
Não se rebele
Não dirija bem
Meninas típicas
Tentam ser muito bem típicas meninas
É difícil decidir
O que as meninas típicas são – insensatas
Meninas típicas são emotivas (...)

Slits, “Typical girls”

Posteriormente a imagem das Slits evoluiu para uma ideia de mulher pré-patriarcal, de uma divindade tribal africana – uma raça de mulheres imaculadas pelas civilizações urbanas. Isso fica sugerido pela foto da capa do álbum *Cut* (1979), que mostra o grupo posando com ousadia, como guerreiras, cobertas de lama do pescoço para baixo, e nuas exceto por panos sumários sobre a virilha.

As Raincoats, como as Slits, de onde vieram algumas das componentes originais, mantiveram deliberadamente uma qualidade amadora, permitindo-se erros para acomodar com honestidade cada frase. Essa abordagem heterogênea também abarcava diferentes visões políticas dos membros. Enquanto algumas do grupo eram menos diretas, mais românticas até, em sua atitude com relação à sexualidade, Vicki Aspinall pertencia originalmente a um grupo feminista que só se apresentava para outras mulheres. Em seguida, ela admitiria que essa estratégia era inviável: “Você tem de tocar para homens, você não pode se amputar de metade da humanidade.” Mas ela permaneceu “simpatizante das visões feministas (do grupo original)”. Uma de suas canções, “Off duty trip”, baseava-se em um relato da imprensa sobre um soldado britânico envolvido em um estupro violento e que fora perdoado pela justiça.

Just a couple in the park
Pounding out those games in the dark
Those who walk past her screams
Are only reminded of love’s young dreams
[...]
Seaside town, off-duty trip
Taking flesh, going to let it rip
With rings on his finger, sharp.
Flavor of his mouth – center spread
S-7, three varieties in his head [...]

Join the professionals, save one of the professionals,
No, no jail for the professional.

Só um casal no parque
Fazendo aqueles jogos no escuro
Os que passam ouvindo os gritos dela
Lembram dos sonhos jovens do amor
[...]
Balneário, viagem de folga
Comprando carne, deixando rasgar
Com os anéis dos dedos dele, afiados.
Gosto na boca dele – página central
S-7, três variedades na cabeça [...]
Junte-se aos profissionais, salve um profissional
Não, nada de cadeia para o profissional

Algo como uma das primeiras músicas das Slits, “Love and romance”, a irônica “In love” das Raincoats era cantada com requintes de sarcasmo. Colocava os sentimentos de uma música “pop” de amor normal (que geralmente celebra o amor como uma transcendência do “ser” cotidiano) em termos resolutamente ambivalentes.

I can’t do a thing today
I can’t see anyway
I haven’t eaten all day
In love is so tough, on my emotion

I can’t listen to what you say
I can’t understand you anyway
I haven’t spoken all day

Feelin’ good, feelin’ bad
Feelin’ happy, feelin’ sad

I'm so happy, happy, sad

Hoje não consigo fazer nada
Não consigo ver mais nada
O dia inteiro não comi nada
É duro se apaixonar com a minha emoção

Não estou ouvindo o que você diz
Não te entendo mesmo
Não disse nada o dia inteiro

Me sinto bem, me sinto mal
Sou feliz, sou triste
Estou tão feliz, feliz, triste

(Outras mulheres cantando em contraponto polifônico;
então, por debaixo da polifonia, uma voz de mulher mal
se distingue: “I don’t need your feelings I don’t need you”
[Não preciso dos seus sentimentos, não preciso de você]).

O problema dos grupos só de mulheres era que aquele “som” simplesmente se tornaria um clichê identificado na cabeça do público com a categoria “feminino”. Um recurso óbvio para escapar disso, utilizado pelas Slits pela primeira vez, era trocar uma mulher da banda por um homem simbólico. No caso das Slits, foi Budgie que em 1978 se tornou o novo baterista. Os bateristas tradicionalmente ocupam a posição intelectualmente mais baixa dentro de uma banda, mas ao mesmo tempo são o elemento primordial, seu cerne. As Slits obtiveram uma inversão de papéis, colocando o homem naquela posição “elevada”. Mas independentemente do status do baterista, a música do grupo não podia ser caracterizada como exemplar apenas da “feminilidade” – era um grupo misto que afirmava o predomínio de ideias femininas.

As Bush Tetras de Nova York tinham uma formação parecida com as Slits, consistindo em uma vocalista, duas guitarristas e um baterista mais novo, Dee Pop, cujo “machismo” à la Ramones era um elogio à “dureza” da sexualidade ambígua das mulheres do grupo. As Bush Tetras muitas vezes disseram à imprensa que suas identidades sexuais não tinham nada a ver com sua música, mas era sabido de todos que as preferências sexuais do grupo iam do lesbianismo à heterossexualidade, passando pela bissexualidade. Suas canções a princípio parecem desprovidas de conteúdo feminino. Seu primeiro compacto, “Things that go boom in the night”, não sugere um ponto de vista de gênero específico.

*Do you want it right
Are you scared
That things go boom in the night
When there's no one in sight
To know how to fight
Are you scared
No one's touch (...)*

Você quer que dê certo
Está com medo
Que as coisas estourem de noite
Quando não tem ninguém por perto
De saber como lutar
Está com medo
Nenhum toque de ninguém

As Bush Tetras não eram voltadas especificamente para mulheres; na verdade, suas canções permitem uma heterogeneidade de identificações conflitantes, ambivalentes, cambiantes tanto para ouvintes homens como mulheres. A primeira identificação do espectador é inevitavelmente a convencional estabelecida pelo rock – identificação com a fisicalidade, a perícia e a potência das intérpretes e do som amplificado. Curiosamente, fãs mais novos parecem achar a imagem da assertividade feminina irrestrita algo libertador; dá a confiança em si mesmos que lhes falta, em sua sexualidade sentida muitas vezes como ambivalente. Isso é comum no rock-and-roll: por exemplo, o uso de rímel pelos Rolling Stones, para estimular a bissexualidade, funcionava da mesma forma para os rapazes adolescentes. Mas o uso que os Stones e as Tetras fazem da música negra e a bissexualidade “machista” ambivalente permitia ao público uma fantasia perversa-polimorfa de identificação com os membros da banda. Através de sua bissexualidade, os Stones permitem que espectadores (ou espectadoras) se projetem na posição de prazer da submissão masculina experimentada pelo grupo ao tocar sua música. De modo semelhante, as mulheres que assistem às Bush Tetras se permitiam um envolvimento fantasioso com uma submissão especificamente feminina. O espectador homem tinha um duplo prazer, podia fantasiar que observava intimamente uma cena lésbica exibida explicitamente para ele, e também, como a heterossexualidade do grupo tampouco era negada, ele podia construir uma fantasia do próprio envolvimento sexual com algum membro do grupo. (Podia, de certo modo, identificar-se com a posição de Dee Pop.) Essas “leituras” ou identificações fantasiosas eram possíveis porque as mulheres do grupo não exibiam nenhum estereótipo específico, convencional das mulheres – podiam tanto ser heterossexuais

quanto lésbicas ou bissexuais. Isso colocava em questão as projeções imaginárias da plateia.

As Au Pairs tinham duas guitarristas, uma das quais funcionava também como vocalista e guitarrista solo, e dois homens, que faziam a cozinha rítmica. Isso invertia deliberadamente o estereótipo do domínio masculino. As letras do grupo deixavam qualquer ponto de vista explicitamente feminino para refletir sobre os modos, separados e distintos, como os estereótipos sexuais afetavam mulheres e homens. Em oposição às Bush Tetras, cujas letras eram ambíguas e existiam mais em função do fluxo da força da música, as Au Pairs embasavam verbalmente seu conteúdo explicitamente político-sexual.

No começo dos anos 1970 houve um reconhecimento de um aspecto da sexualidade feminina que até então era escondido – o orgasmo. “Come again” é sobre o modo como isso foi retomado e redefinido em termos masculinos, de modo que provocar o orgasmo de uma mulher se tornou um novo padrão para a performance sexual masculina. Então não se trata mais da sexualidade feminina – a pressão está sobre a mulher, para satisfazer o homem fingindo.²⁴

Lesley Woods toca um acorde, esquadrinha a plateia com os olhos e anuncia: “Essa é aquela sobre orgasmos fingidos”.²⁵

*It's frustrating! Aggravating!
So annoying! Pretend your enjoying it
It's your turn now! But do you want to
I don't know if you want to
It's inhibiting/restricting/so confusing/now I'm losing
count can't concentrate it's another way to take
Mustn't think about it/Free and at ease
You're not selfish/You're trying hard to please –
Please, please me
Is your finger aching?/I can feel you hesitating
Is your finger aching?
Yes, thank you / I got one
Yes, it was nice/ Yes, we should go to sleep now
Yes, yes it was fine
We must, we must do it again sometime
We must – yes, but I'm tired
Cum again, wot? – we need to (...) etc. etc.
Shit I forgot to put my cap in (...)*

Que frustrante! Irritante!
Que chatice! Fingir que está gostando!
Agora você! Mas você quer
Não sei se você quer

Isso me inibe/restringe/confunde/agora perdi a conta não
consigo concentrar não é assim é de outro jeito
Não pense nisso/Livre e à vontade
Você não é egoísta/Você está tentando agradecer/
Me dar prazer, me agrade
O seu dedo está doendo?/ Está agora hesitante!
O seu dedo está doendo?
Sim, obrigada/ Tive um sim
Sim, foi tudo bem/ Sim, agora vamos dormir
Sim, sim, foi bom
A gente precisa, a gente podia fazer de novo um dia desses
A gente tem – sim, mas agora cansei?
Gozar de novo? Como? A gente teria que (...) etc. etc.
Porra, esqueci de pôr camisinha

“Come again”, do álbum *Playing with a Different Sex* [1981]

As Au Pairs exemplificavam a consciência e o pessimismo da esquerda pós-frankfurtiana que ainda queria usar a mídia para se expressar apesar de estar ciente do poder de cooptação da mídia sobre todas as estratégias ou “soluções” radicais. Ao reconhecerem que o rock fazia parte do controle hegemônico da mídia – “a indústria cultural” – a abordagem da banda tomou a forma de uma autocrítica. Mas essa moralidade “moderna” consciente/autorreflexiva se tornou, ela mesma, insidiosamente parte do problema, e não uma solução.

DAN GRAHAM é um dos artistas de maior renome da vanguarda nova-iorquina surgida depois do minimalismo. Já disse que se não fosse artista, gostaria de ser crítico de rock. Como ensaísta, escreveu textos importantes sobre os seus grupos prediletos: *The Kinks* e *The Fall*. Além disso, um dos seus trabalhos mais célebres chama-se *Rock, my religion*.

²⁴ Martin Culver, citado em LOCH, Graham. Come out and do the sexual dance in: *New musical express*, novembro de 1979, p. 10.

²⁵ Ibid.

Para Sidney Molina, os caminhos da música clássica neste início de século só podem ser compreendidos a partir de uma reflexão profunda a respeito do que chama de ‘situação performance’.

Interpretação e crítica : a música clássica no debate cultural brasileiro

Sidney Molina

Esculturas sonoras

¹ Ver NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu. Ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera, 2005, p.110.

² Ver MOLINA, Sidney. *O violão na era do disco: interpretação e desleitura na arte de Julian Bream*. Tese de Doutorado defendida na PUC-SP em 2006.

³ Foge ao propósito de nosso ensaio analisar que o momento atual parece ser – do ponto de vista das possibilidades estéticas relacionadas à música gravada – uma transição em direção a novos formatos: o *download* de faixas avulsas desmonta um pouco o projeto autoral dos intérpretes e está mais próximo dos discos de 78 rpm dos anos 1920-1940 (ou dos “compactos simples”, feitos sobretudo para suportar os hits mais descartáveis) do que dos LPs ou CDs, predominantes no período que vai de 1950 ao início do século 21.

Em 1964, no auge da carreira, o pianista Glenn Gould (1932-82) abandonou os palcos para se dedicar apenas a gravações; pouco tempo depois os Beatles fizeram o mesmo: para ambos, a estrutura viciada de concertos e shows, a interação barulhenta com a heterogeneidade de plateias anônimas – o aplauso institucional, a histeria sem nexos – colidia com o propósito de suas artes.

As experiências com tomadas de som, edições e diferentes formas de captação adicionaram sentidos ao artesanato de Gould em um nível que ele acreditava ser impossível controlar nos *concert halls*; enquanto isso, os Beatles abriam o disco *Sargent Pepper’s Lonely Hearts Club Band* – o primeiro lançado depois da interrupção das turnês – com uma impressionante simulação de show ao vivo e, ao final do álbum, cítaras, ruídos de animais e interlúdios orquestrais haviam sido definitivamente incorporados ao mundo pop.

Seria mesmo necessário desejar, como queria Gould, o desaparecimento dos concertos? O filósofo canadense George Leroux ofereceu uma resposta interessante: é provável que Gould estivesse certo com relação a nove de cada dez concertos, “mas sempre há o décimo”.¹

Gould e Beatles foram essenciais para a transformação do disco em obra autônoma, para além do simulacro de um show ou concerto ao vivo.² O LP e o CD tornaram-se “obra”, “escultura sonora” passível de apreciação em diferentes tempos.³

Mas como usufruir esteticamente dos *takes* gravados sem a referência – constantemente atualizada – à música ao vivo? Como desprezar a continuidade fenomenológica do discurso sonoro presente em shows e concertos? Como apreender as sutilezas do som trabalhado sem experimentá-las no espaço tridimensional? Como

desconsiderar a possibilidade de partilhar coletivamente de ideias e emoções sonoras?

Não se trata apenas de preservar uma relação viva com a “tradição oral”; mais do que isso, a música ao vivo é a aposta real e utópica no “décimo concerto” – aquele que justifica e redime os riscos.

Performance e crítica

Música é *performance*. A frase pontual preza a materialidade, os sons e silêncios que preenchem o espaço durante certo tempo.

Que se possa igualmente utilizar a mesma palavra “música” para a partitura em quaisquer de suas formas – escrita artesanal clássica, arranjo, linha melódica com cifras – não deixa de ser um tropo, que toma um “objeto intencional” (para falarmos a linguagem da fenomenologia) pela realização sonora concreta e irrepitível. Antes que a analogia – cuja construção histórica levou séculos – o configure também como “texto” ou “obra”, o fenômeno musical é – como queria Herder – *enérgeia*, pois

até mesmo a sua preservação pela escrita é sempre apenas uma proteção incompleta, mumificadora, que, no entanto, requer novamente que nela se tente concretizar a elocução viva. Ela própria não é nenhuma obra (érgon), mas uma atividade (enérgeia).⁴

Performática, a música é a arte dos músicos,⁵ e o fato dessa realidade fenomênica poder ser ampliada para a experiência com *takes* gravados é uma possibilidade anexa, resultante do desenvolvimento tecnológico do último século.

Em seu padrão comum popular ou erudito, músicas parecem mais dependentes da arte dos intérpretes do que o próprio teatro, já que muitas vezes o texto dramático tem uma subsistência *per se* em um grau que a partitura ou o arranjo sequer almeja. Partituras são mapas mais ou menos incompletos, sobre os quais é necessário fazer um grande número de escolhas para que uma “montagem” da obra – uma de suas possíveis realizações sonoras – tenha vez.

A cara da programação depende diretamente dos músicos envolvidos – intérpretes, que podem eventualmente ser também compositores –, os quais irão, desde o palco, lançar no espaço suas tênues ideias sonoras.

Não é possível compreender os caminhos da música neste início de século 21 – em especial os da música clássica⁶ – sem refletir de modo mais pragmático e dialético sobre os dilemas da interpretação musical. O presente ensaio considera que um redimensionamento crítico da “situação *performance*”⁷ é essencial para compreender o papel da música clássica entre nós.

4 DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991, p.22.

5 A própria expressão “música eletroacústica”, em sua plena acepção, envolve a participação de músicos nos sons previamente gravados. Apenas em sua forma mais pura “eletrônica” – ou “acusmática” – ela prescinde do intérprete; porém, ainda nesse caso, podemos dizer que o compositor assume radicalmente as duas funções, criando em estúdio a obra fixada em sua interpretação final exata.

6 Preferimos utilizar a denominação “música clássica” ao invés de “música erudita”. Para a discussão terminológica ver MOLINA, Sidney. *Música clássica brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2010, p.13.

7 Pensamos aqui na “situação cinema” tal como proposta por Mauerhofer. Ver HOMEM, Maria Lucia. *Aesthesis e Estranhamento: literatura e cinema como experiência de ruptura* in NUNES, Sandra Regina Chaves (org.) *Estranhas Travessias*. São Paulo: Edifício, 2004, pp. 24-6.

8 DAHLHAUS, Carl. *Estética musical*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1991, pp. 138-9.

Nem toda *performance*, porém, pode ser denominada, em sentido forte, uma “interpretação”. Segundo Dahlhaus:

Para merecer o nome, uma interpretação [musical] deve satisfazer as seguintes condições, formuladas de modo pedante: primeiro, não ignora o texto; segundo, é em si consistente e sem contradição; terceiro, não se esgota na execução da simples letra da obra.⁸

A interpretação musical – que “merece o nome” – deve, portanto, ser fiel ao texto composto, seja ele escrito ou tácito; além disso, deve também buscar coerência intrínseca, isto é, deve poder controlar as variáveis deixadas em aberto pela composição, variáveis essas tão importantes quanto à forma sonora fixa da obra; mas isso também não basta, pois uma interpretação necessita responder também àquilo que não se controla da obra. De fato, certos intérpretes conseguem manter viva a tensão das obras, aceitam mesmo duelar com elas, enfrentar os seus paradoxos.

Há um aspecto da arte que emana diretamente da interpretação e – ainda que as elaborações performáticas não sejam totalmente independentes dos objetos intencionais que serão “realizados” em som concreto –, também em música, o modo de contar uma história pode, em certos casos, ser tão ou mais importante do que a própria história. Essa condição tende a passar despercebida para quem não vive as entranhas da música clássica: se a obra é o “que” (causa formal), então a interpretação é o “como” (causa eficiente).

Pode-se dizer, assim, que a interpretação musical bem-sucedida já está, de algum modo, implícita nas estruturas da obra, mas, por outro lado, ela somente se legitimará através das escolhas artesanais dos intérpretes:

À massa inabarcável do que sobrevive por razões institucionais e funcionais ou também simplesmente por hábito contrapõe-se um número menor de obras, das quais se pode dizer que não só se preservam, mas que têm uma história em que se desdobra o seu sentido. Significa isto, em casos felizes, que as modificações da interpretação – das musicalmente práticas e também literárias – se assemelham a descobertas no interior das obras, e não a simples recolorações que lhe acontecem a partir de fora [...].⁹

9 DAHLHAUS, Carl. *Op. cit.*, p. 138.

Há interseções entre os gestos interpretativos de composição, *performance*, escuta e crítica. Segundo Michael Krausz:

Ao contrário do ouvir, escutar envolve interpretação. O fato de a plateia ter uma postura crítica diante de uma performance implica que ela também está engajada na interpretação. Escutar música é uma atividade

*intencional, e esse fato nos ajuda a compreender como a interpretação constitui os seus objetos.*¹⁰

¹⁰ Ver KRAUSZ, Michael (edit.). *The interpretation of music. Philosophical essays*. Oxford: Oxford University Press, 1993, p.2. Tradução do autor. O comentário foi escrito pelo editor como introdução à BERENSON, Frances. *Interpreting the emotional content of music*, artigo que ocupa as páginas 61-72 da mesma obra.

Mas se os graus de indissociabilidade entre o mundo da música e o dos estudos culturais não garantem que a *performance* seja necessariamente uma interpretação forte, temos de admitir, com Krausz, que são igualmente raros os momentos em que a pura audição deságua em escuta ativa.

A permanência, ainda hoje, das principais categorias de ouvintes apontadas por Adorno há quase 50 anos escancara os vícios da “situação concerto”: ouvintes culturais buscam solistas *fashion* em repertório redundante; ouvintes emocionais querem autorização para verter lágrimas reificadas; e – tal como os que não toleram manter rádio e TV desligados – ouvintes de entretenimento tentam passivamente espantar a solidão com “som ambiente”.¹¹ Embora as justificativas idiossincráticas de Glenn Gould para se afastar dos palcos sejam menos severas do que as análises sociológicas de Adorno, elas se inserem no mesmo campo de forças. São produtos de diagnóstico similar e devedoras do mesmo mal-estar.

Ao contrário de Adorno e Gould, Edward Said não rejeita absolutamente a presença do elemento estético na situação social do recital moderno. Mesmo concordando com parte do modelo adorniano de história da música – de sua análise da alienação musical como desdobramento da privatização da arte iniciada durante os primeiros dias do romantismo –, Said vislumbra a natureza pública da *performance* como ainda capaz de “encurtar as distâncias entre as esferas social e cultural de um lado, e a reclusão da música, de outro”.¹²

*Alguém poderia argumentar que a essência social do pianismo é exatamente o oposto: ele tem de alienar e distanciar o público, acentuando assim as contradições sociais que deram origem ao pianista virtuose – uma consequência absurda do excesso de especialização da cultura contemporânea. Mas tal argumento ignora algo que é igualmente óbvio e não menos resultado da alienação produzida pelo consumismo: o efeito utópico das interpretações pianísticas. O intérprete transita entre o compositor e o ouvinte. E, na medida em que fazem isso de um modo que envolve a nós, ouvintes, na experiência e nos processos da execução, os intérpretes nos convidam para uma esfera utópica de consciência aguda que, de outro modo, nos seria inacessível. Em suma, o pianismo interessante derruba as barreiras entre plateia e intérprete e o faz sem violar o silêncio essencial da música.*¹³

Assim, momentos luminosos de introspecção e memória podem emergir em meio ao mundo administrado dos programas de recitais. Grandes

¹² SAID, Edward. W. *Elaborações musicais*. Tradução de Hamilton dos Santos. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p.47.

¹³ SAID, Edward. Em busca de coisas tocadas. Presença e memória na arte do pianista, in: SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. Seleção de Milton Hatoum. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, pp. 89-90.

¹⁴ Ibid., pp.80-1.

¹⁵ A expressão remete a Hegel. Ver Dahlhaus, Carl. *Op.cit.*, p. 71.

¹⁶ MOLINA, Sidney. Som da orquestra insere música clássica no debate cultural in: *São Paulo*, revista do jornal *Folha de S. Paulo*. 27 de fevereiro a 5 de março de 2011, p.31).

¹⁷ Com forte apoio do governo do Estado de São Paulo a orquestra foi reformulada pelo maestro John Neschling em 1997, mas o projeto tomou de fato impulso inédito em 1999, após a inauguração da Sala São Paulo. Durante o período 2009-11 a orquestra foi dirigida por Yan Pascal Tortelier e, a partir de 2012, o cargo de regente titular será assumido pela maestrina norte-americana Marin Alsop.

pianistas são “curadores do repertório” e transformam programas e *performances* em verdadeiros ensaios sem palavras. Dessa forma, nomes como Gould, Pollini, Brendel, Gilels, Michelangeli, Kempf e alguns outros apresentam projetos sonoros carregados de sentido, “projetos que se desenvolvem no tempo”.¹⁴

Ao agir como diretores de museus ou galerias, programadores de concertos selecionam autores e linhas interpretativas, combinam estilos, encomendam obras, permitem a circulação de artistas, colocam em prática projetos educacionais. E não há como refletir sobre a arte possível a esse mundo sem penetrar profundamente nas escolhas que definem, em uma dada *performance*, detalhes de timbre, nuances de articulação, condução das frases, diálogo entre vozes, equalização das linhas melódicas, homogeneidade na emissão de acordes, graus de dinâmica, engrenagem rítmica.

Desde o romantismo, a elevação da música à “interioridade ressoante”¹⁵ deslocou a relação entre quem escreve música e quem toca, canta ou rege: emancipada, a *performance* passou a demandar outros critérios para a escuta. De que forma a interpretação crítica e a crítica da interpretação afetaram a música clássica brasileira na primeira década do novo milênio?

São Paulo: Brasil?

Em depoimento recente para a *Revista São Paulo*, escrevemos:

*Tal como o modernismo de 1922, as bienais de arte, a poesia concreta, os festivais da Record, o Teatro Oficina e a Vanguarda Paulista dos anos 1980, a Osesp ousa pensar o Brasil e o mundo a partir de São Paulo.*¹⁶

A frase lista importantes acontecimentos artísticos brasileiros dos últimos 90 anos, todos deflagrados a partir ou em torno de São Paulo. De presença desigual na mídia, cada qual transformou, a seu modo, a qualidade do panorama ao redor, e alguns tiveram força para colocar o que se faz no Brasil no mapa da arte mundial. A presença da renovada Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (Osesp) – grupo moldado para interpretar predominantemente as obras do cânone sinfônico tradicional – pode, pois, surpreender.¹⁷

Momentos importantes da música clássica paulista e brasileira no século 20 poderiam, com justiça, ser acrescentados à relação. Graças a Mário de Andrade (1893-1945), trilhas abertas pelo Modernismo atingiram, em diversos ângulos, o mundo dos concertos sinfônicos: do ponto de vista teórico, pelo estabelecimento dos princípios de uma música nacional, cuja virada é representada pela publicação do *Ensaio sobre a*

18 Ver ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2006.

19 Tanto a missão quanto a criação dos corpos estáveis decorrem do período em que Andrade atuou como diretor do então recém-criado Departamento de Cultura e Recreação da Prefeitura de São Paulo (1935-38).

Música Brasileira (1928);¹⁸ no que tange à pesquisa, pela organização da Missão de Pesquisas Folclóricas (1938), que viajou pelo nordeste registrando riquezas étnicas; e no que se refere à prática musical, pela criação de corpos que até hoje são bancados pela Prefeitura de São Paulo, como o Coral Paulistano e o Quarteto de Cordas da Cidade.¹⁹

Caberia igualmente adicionar o movimento Música Viva, gestado predominantemente no Rio de Janeiro nos anos 1940 pelo professor e flautista alemão Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005), cuja ênfase no experimentalismo e na conexão com as vanguardas europeias foi, de algum modo, resgatada em Santos e São Paulo por Gilberto Mendes e Willy Corrêa de Oliveira com o Manifesto e o Festival Música Nova no início dos anos 1960. A articulação entre os poetas concretos e a vanguarda erudita, somada à síntese tropicalista pop foi, aliás, um dos momentos mais criativos da arte brasileira no século 20, e que contou com uma inédita participação de diversos segmentos culturais.

Para que uma orquestra sinfônica faça parte dessa lista, é necessário antes sustentar – como fizemos acima – a relevância crítica e cultural da arte da interpretação. Esse é o foco para avaliar a contribuição da Osesp para São Paulo e o Brasil durante a primeira década do século 21.

Um estudante de música paulista dos anos 1980-90 dificilmente tinha a chance de assistir, a preços acessíveis, a uma orquestra com cordas afinadas. Havia os espetáculos internacionais – invariavelmente caros – e, de tempos em tempos, concertos ou montagens que marcaram época pela superação heroica das condições adversas. Muitos professores de música – especialistas em suas áreas – simplesmente desistiram de acompanhar concertos ao vivo e passaram a se refugiar, como pesquisadores e docentes, tão só em gravações.

A nova Osesp – grupo estável capaz de performances em um padrão acima de todas as nossas médias – supriu essa carência com qualidade constante e diária, e fez com que música clássica de verdade passasse a circular no cotidiano da cidade. Em um primeiro momento, nem se trata de avaliar a escolha da programação – que tem sido bastante criteriosa e criativa ao longo das temporadas –, mas o próprio som, o nível das execuções e sua regularidade.

Um número considerável de pessoas passou a ouvir Beethoven, Mahler, Debussy, Stravinsky – e também Villa-Lobos, Santoro, Guarnieri – de maneira original, viva e fiel às suas respectivas tradições interpretativas. Antes de inovar no repertório e partir para projetos mais ambiciosos, a Osesp impôs a si mesma um padrão artístico sem precedentes entre nós: pode parecer pouco, mas não é.²⁰

Mudou o corpo do som, mudou o som da cidade. Diante de novas referências, cresceu a importância das séries internacionais tradicionais (como as da Sociedade de Cultura Artística e do Mozarteum Brasileiro), mudaram os escopos para os estudantes de música, nasceram projetos

21 Fora de São Paulo não há como não mencionar o Neojibá, dirigido na Bahia pelo pianista Ricardo Castro e baseado no bem-sucedido sistema de orquestras jovens da Venezuela.

22 Um exemplo promissor é a Filarmônica de Minas Gerais.

sociais com o foco na música clássica (entre os quais a Sinfônica Heliópolis, do Instituto Baccarelli)²¹ e, ademais, outras orquestras passaram a almejar a qualidade musical e o modelo de gestão da Osesp.²²

Também a crítica não atravessou imune esse processo. A resenha jornalística caminhou paulatinamente do predomínio nos relatórios mais ou menos informados sobre compositores e obras para uma reflexão mais especializada, preparada para analisar *performances* e sem medo de falar de música nos próprios termos. E – dado o isolamento dos departamentos acadêmicos e sua tímida produção na área – a música clássica talvez não tivesse sido chamada a participar de um projeto como esse do Centro de Estudos do Auditório Ibirapuera não fosse a sua crescente importância no debate cultural dos últimos anos.

Cabe notar, entretanto, que o limiar superado por São Paulo é ainda limite intransponível para a maioria das outras cidades e estados do país. A poucos quilômetros da metrópole imperam orquestras sem estrutura, teatros sucateados, músicos sem estabilidade nem salários dignos, programação improvisada e crítica incipiente. Grupos de câmara e solistas sofrem pela falta de uma política integrada e dependem de poucos projetos de gravação e circulação. As universidades e escolas em geral – responsáveis por parte importante da vida cultural inteligente acima da Linha do Equador – aqui nem ao menos parecem se dar conta dessa vocação, o que faz com que, na maioria dos casos, os caminhos da música clássica brasileira sejam traçados predominantemente fora do Brasil. A carreira dos músicos clássicos brasileiros mais talentosos passa, portanto, pela participação – agendada com pelo menos um ano de antecedência – em séries de concertos, festivais e programas educacionais do exterior.

Músicas e músicos

Villa-Lobos (1887-1959) é mesmo o melhor exemplo de uma contribuição cultural que transcende o microcosmos da nossa música clássica. No projeto das “Bachianas brasileiras”, Bach é a coordenada do tempo, enquanto Brasil é o nome do eixo espacial. O que emerge das projeções sonoras não é forma barroca nem folclore estilizado, mas uma gradual apropriação de certo Bach por um Brasil improvável. No limite, o “Prelúdio” das “Bachianas n. 4” é incorporado pelo “Samba em Prelúdio” de Baden e Vinícius, a “Cantiga” se realiza plenamente no álbum *Sentinela*, de Milton Nascimento, e o “Miudinho” evoca Gismonti antes que existisse Gismonti.²³

Para certa historiografia, no entanto, as obras – niveladas em listas – aparecem tão só como exemplos de movimentos, correntes e manifestos. São itens coadjuvantes em aulas ou comunicações acadêmicas, nomes vazios sem força para se tornarem “enérgeia”.

23 As nove “Bachianas brasileiras” foram compostas por Villa-Lobos para diversas formações instrumentais no período 1930-45. Escrita em 1930 para piano e orquestrada anos depois pelo próprio autor, a “Bachianas n. 4” tem por movimentos: 1- Prelúdio (Introdução); 2- Coral (Canto do sertão); 3- Ária (Cantiga); 4- Dança (Miudinho).

20 Nada justifica, entretanto, o fato de que, para alcançar e manter algumas dessas conquistas, tenham sido adotadas muitas vezes atitudes truculentas que, infelizmente, se repetem no processo (em andamento) de reformulação da OSB no Rio de Janeiro.

24 Camargo Guarnieri (1907-93) era paulista de Tietê.

25 Cláudio Santoro (1919-1989), compositor nascido em Manaus.

26 Edino Krieger é catarinense.

27 Compositor natural de Recife.

28 Rodolfo Caesar é carioca.

29 José Antônio Rezende de Almeida Prado (1943-2010), paulista de Santos.

30 Menezes é paulistano.

31 Lara nasceu em Sorocaba (SP).

32 Ver MOLINA, Sidney. *Música clássica brasileira hoje*. São Paulo: Publifolha, 2010, pp.17-73.

33 Nascida na cidade do Rio de Janeiro.

34 Formado pelos irmãos violonistas Sérgio e Odair (nascidos em Mococa, interior de São Paulo).

35 Freire é mineiro de Boa Esperança (MG).

36 Antonio Menezes é pernambucano de Recife.

37 Nascido em Porto Alegre.

38 Figueiredo nasceu em São Paulo (SP) e Santos em Juiz de Fora (MG).

39 Szot é paulistano.

40 Ver MOLINA, Sidney. *Op.cit.*, pp. 75-191.

Como contrapartida cumpre, pois, eleger músicas que falam por si e cujos sentidos podem se desdobrar ao longo dos tempos: a “Segunda” de Guarnieri,²⁴ a “Nona” de Santoro,²⁵ “Canticum naturale” de Krieger,²⁶ “Yanomami” de Marlos Nobre,²⁷ “Círculos ceifados” de Rodolfo Caesar,²⁸ “Oré-Jacy-Tatá” – a maravilhosa sinfonia concertante de Almeida Prado –,²⁹ “Pulsares” de Flo Menezes,³⁰ “Tutti” do jovem Felipe Lara.³¹ São obras fortes, em poéticas díspares, e que merecem ser cultivadas, interpretadas, escutadas e estudadas no Brasil e no mundo. Antes de tudo: merecem ser cada vez mais tocadas e gravadas.³²

Mas aqui novamente voltamos aos músicos. Ao entrarmos no Museu da Ópera de Viena, bem próximo ao retrato de Gustav Mahler, um cartaz mostra a soprano brasileira Eliane Coelho,³³ cantora da casa desde 1991; em qualquer pequena loja de discos dos Estados Unidos, da Europa ou do Japão, o nome Duo Assad³⁴ aparece invariavelmente impresso em etiqueta individual; o pianista Nelson Freire³⁵ está na coleção “Grandes Pianistas do Século 20”, da Philips; o violoncelista Antonio Menezes³⁶ integrou por dez anos o The Beaux Arts Trio, um dos mais importantes grupos camerísticos do século 20; o oboísta Alex Klein³⁷ ganhou em 2002 o Grammy como solista por sua interpretação de Strauss; o cravista Nicolau de Figueiredo e o violinista barroco Luís Otávio Santos³⁸ receberam os prestigiosos prêmios Choc de L’Année e Diapason D’Or por suas gravações de música antiga; e, em 2008, o barítono Paulo Szot³⁹ ganhou o Tony Award – prêmio máximo do teatro americano – por sua atuação na Broadway.⁴⁰

Nem sempre no Brasil, nem sempre se dedicando a compositores brasileiros – os quais também nem sempre tematizam o Brasil em suas obras –, nem sempre feita por brasileiros, nem sempre tão clássica: assim é a música clássica brasileira hoje.

Décimo concerto

O concerto ocorreu no dia 28 de abril de 2011, uma quinta-feira. Foi o programa de estreia da *Sinfonia n.9* de Mahler com a Osesp dirigida por Isaac Karabtchevsky na Sala São Paulo. A *Nona* foi a última obra concluída pelo compositor-regente boêmio, cujo centenário de morte seria celebrado poucas semanas depois.

Na orquestra, ao lado de tantos brasileiros, músicos estrangeiros oriundos de mais de 20 países. O maestro é paulistano, um dos poucos brasileiros escalados para comandar a orquestra na presente temporada. Entre 1988 e 1994, Karabtchevsky foi titular da Tonkünstlerorchester de Viena, tendo regido diversas vezes nas três mais importantes salas de concerto daquela cidade – o que inclui a Staatsoper, onde o próprio Mahler trabalhou de 1897 a 1907. Aos 76 anos, sua musicalidade é plena:

meticuloso, econômico, preciso; esculpe a forma e conduz gentilmente a fraseologia sem abdicar dos detalhes.

Publicado na *Folha de S. Paulo* dois dias depois, nosso breve texto comentou o trecho final do concerto:

*Ao enfatizar a aparição derradeira do motivo nas violas, é como se Karabtchevsky e Mahler arrancassem da alma as perdas mais profundas. Restou a pura presença humana: perplexo, o público que lotava a Sala São Paulo levou cerca de dez segundos para quebrar o encanto e aplaudir.*⁴¹

No mesmo dia, o experiente crítico João Marcos Coelho, de *O Estado de S. Paulo*, encerrou com o parágrafo seguinte a sua reflexão sobre o mesmo momento:

*Pianíssimo final. Karabtchevsky afirmou que não contém o choro quando rege os adágios das sinfonias de Mahler. Pois conseguiu algo que, ao vivo, só presenciei num concerto cuja data guardo até hoje: 22 de maio de 2000 no Teatro Municipal de São Paulo, quando Claudio Abbado regeu esta sinfonia com a Filarmonia de Berlim. Em ambas as ocasiões, os maestros mantiveram a tensão da morte iminente até o pianíssimo final. São estes momentos que justificam a paixão pela música – tanto de quem está no palco como dos que estão na plateia – e comprovam sua importância em nossas vidas.*⁴²

Diante de experiências como essa, que importância têm as nacionalidades de compositores e intérpretes? Que diferença fazem os alinhamentos técnicos e estilísticos?

O décimo concerto não ocorre em hora marcada nem em local definido. Generoso, nada pede para só ser. Horizonte, é razão suficiente para apostar na música clássica.

SIDNEY MOLINA é violonista do grupo *Quaternaglia* e crítico de música clássica do caderno “*Ilustrada*”, da *Folha de S. Paulo*.

41 MOLINA, Sidney. Karabtchevsky conserva teor metafísico ao reger Mahler in: *Folha de São Paulo*, sábado, 30 de abril de 2011, p. E11.

42 COELHO, João Marcos. E lá fora, o mundo fez 30 minutos de silêncio total in: *O Estado de S. Paulo*, sábado, 30 de abril de 2011. Disponível em: http://www.estadao.com.br/noticia_imp.php?req=not_imp712833,0.php

Ismael Silva tramava um carnaval tranquilo, baseado na música para cantar e dançar. Um tipo de canção que pudesse tocar o ano todo e que falasse de coisas da vida que se vivia naquela época.

Ismael Silva, um mestre de vanguarda na periferia do centro carioca

Paulo Lins

Para Silvana Jeha

Ismael Silva olhava o papel com apenas quatro versos há 30 minutos. Nada de aparecer mais palavras que se harmonizassem, nem ritmo que ditasse uma nova frase melódica. Alisava os lábios com o lápis, imaginando coisas ainda não pronunciadas para escrever. Quando ficava assim parecia que todas as palavras do mundo já tinham sido pensadas nesse tempo e foram poucas. As palavras sempre são poucas quando se quer versar. O óbvio pede muito tempo para se realizar em poesia. Se ele pudesse inventaria palavras com significados mais pesados, com mais ímpetos e vigores. Palavras que aumentassem sentidos, outras que tirassem e aquelas que os modificassem para sempre. Queria todas as palavras do mundo dominadas ali ao seu dispor para quantos versos bem quisesse.

Escreveu qualquer coisa, riscou logo em seguida, cantarolou de novo o que já tinha escrito. Dessa vez a letra já nascia com música. Levantou-se, pegou um atabaque, ficou repenicando, cantarolou outras palavras em vão, foi versando verso de nada, de pouco dizer. Acabou deixando tudo para terminar depois no seu tempo próprio de transpiração. A tarde passando sem ser vista. E apenas:

“A maré que enche vaza
Deixa a praia descoberta
Vai-se um amor e vem outro
Nunca vi coisa tão certa”¹

¹ Trecho da letra de “Me faz carinhos”

escrito na folha de papel de pão.

Cantou um samba antigo, aprimorando a nova batida, sentia falta de um instrumento que desse mais floreado naquele ritmo em construção. Tentou de novo palavra nova e nada. Largou o atabaque, se recostou na parede.

Que falta faz um dedo de poesia para o poema se deslanchar verso abaixo.

A questão era que, se fizesse mais três ou quatro versos, já poderia mandá-los para um parceiro colocar a segunda do samba e quem sabe uma terceira de bom gosto.

O carnaval que se aproximava, sabia que ia ter pancadaria não só da polícia, mas também desses brigões de blocos de sujo, dessa rapaziada que saía, conforme Brancura, para brigar e bater carteira dos outros. Queria parar com o costume de fazer ajuntamento de batucada na frente do bar do Compadre e do Apolo. Isso chamava corriola para atrapalhar a vida de quem só quer cantar e dançar. É que tinha gente que pensava que ainda estava na época do entrudo. Cultivam esses hábitos brutais e porcos dos portugueses de jogar limões de cera cheios de água com xixi e as mais diversas sujeiras nas pessoas. Já viu muita pancadaria começar assim. Mas o pior mesmo era quando juntava mais de cinco a seis blocos trocando bofetadas, rabo de arraia, meia lua e tudo mais.

A polícia também já gostava! Ô raça desgraçada é essa raça de polícia. Não pode ver a negrada brincar em paz que já vinha querendo bater. Às vezes o bloco de sujo era só de família, de vizinhos que não se metiam em confusão, e a polícia chegava batendo até em mulher, criança e velho. Não queria nem saber. Quando não tinha capoeira com navalha e arma de fogo, eles faziam o que queriam. A polícia sempre foi covarde.

Ismael Silva tramava um carnaval mais tranquilo, carnaval baseado na música que desse para cantar dançando. Uma música também para tocar no rádio o ano todo, falando de coisas que se falava em seu tempo, da vida que se vivia naquele momento de si mesmo. Por que não fazer um carnaval em que se cantasse uma levada mais quente. Estava cansando daquele maxixe que parecia marcha fúnebre de bandas militares: “O chefe da polícia pelo telefone manda avisar”. Coisa mais antiga, uma espécie de música portuguesa com tiradas de lundu que o pessoal dizia que era maxixe. Não gostava da salsa dos cubanos, nem do tango dos bugres; de valsa, nem de xote, nem de polca e muito menos do fox-trot. O choro também era de pouco batuque.

Achava que tinha muito pouco do lundu no jeito de tocar brasileiro e se tinha pouco colocaria mais levada de mão no couro e mais repique de notas, pois ficar nessa de misturar argentino com português pode dar muito errado em coisa de cantar e dançar. E com certeza não dá vazão de alegria: esses povos gostam de música com mais troço de dor e sem festejo de ritmo. É até perigoso. Fica aquela coisa assim que não sobe nem desce, quando pensa que vai para cima a coisa cai e fica assim sem subir

para nunca mais. Ritmo chocho sem quebrada de pernas. Não gostava de passo ensaiado! Tinha de ser coisa animada, com mais viradas, mais remelexo e improvisado de corpo.

Pegou de novo o atabaque, saiu procurando ritmo. Tinha hora que parecia toque de candomblé, outras vezes de umbanda, mas não era isso que queria. Queria música no ritmo do vem e vai da foda, ritmo da meteção, igual à dança do lundu com um pouco mais de ginga, mais bamboleado, mais mexe-mexe de cintura. Isso que ia alegrar o povo na hora de brincar no carnaval.

Não iria ser aquela coisa morta de um passinho atrás do outro que nem trote de cavalo ensinado. Tinha de ter remelexo, bota e tira, vai pra frente, vai pra trás, vai por cima, vai por baixo, de ladinho e na pontinha do pé descendo, subindo, remexendo as cadeiras.

Tinha de tomar a tenência de inscrever o bloco na polícia, arrumar diretoria, organizar com os outros compositores os pormenores da burocracia, passar livro de ouro, alugar sede. Com certeza Francisco Alves, Sílvio Caldas, Carmem Miranda, Noel Rosa, Vinicius de Moraes, Mario de Andrade, o Senador Pinheiro Machado iriam aparecer para ajudar até mesmo com uma falazinha na imprensa para o bloco pegar respeito. Nada de desmerecer a velharia da casa de Tia Ciata. Gostava de Sinhô, de Pixinguinha, do João da Baiana, só que a coisa estava mudando, e eles não percebiam. Estavam parados no tempo. O negócio era criar um bloco, ia trazer prestígio para os compositores do Estácio e felicidade para o seu povo. Falaria com o pessoal naquele dia mesmo no bar do Apolo.

Chegou ao bar antes de todo mundo, pediu um refresco de tamarindo, uma dose de Paraty e dois pedaços de aipim frito. Tinha colocado no comecinho da noite uns quatro versos na letra e ficou ali matutando palavras até chegarem Alcebiades Barcelos – o Bide, Armando Marçal, Nilton Bastos, Edgard Marcelino dos Passos – o Mano Edgar, Sílvio Fernandes – o Brancura, Osvaldo Vasques – o Baiaco, Rubem Barcelos – o Mano Rubem, Juvenal Lopes e Aurélio Gomes. Com esses que tinha de falar do bloco de corda que viria com uma batida nova para sair dançando pelas ruas do Estácio.

— Tem de ter sede, tesoureiro, presidente, diretor, estatuto, livro-caixa... Não é só de compositor, instrumentista e dança que vive um bloco, não. Pra coisa ficar certinha tem de ter isso tudo.

— Então a primeira coisa é uma sede. Sem sede a gente não vai a lugar nenhum – argumentou Baiaco.

— Então a gente vai colocar a atenção pra isso. Eu já tenho coisa em vista – evoluiu Ismael.

Quem poderia ser o presidente? O tesoureiro? Seria melhor colocar uma mulher para tratar das finanças, pois mulher tem mais tino para controlar dinheiro e é mais honesta. Fariam um livro de ouro, deixariam um lugar no bloco só para as mães-de-santo, um espaço para

as crianças. A polícia haveria de parar de bater, o pessoal dos blocos de sujeito também.

Ficaram ali de fala em fala numa prosa de criação até puxarem o primeiro samba e foram de música por quase de manhã.

Estava começando um bloco de corda que se poderia também chamar de rancho ou agrupamento carnavalesco, isso que veio, através dos carnavais, se chamar escola de samba.

Chegou em casa ainda procurando palavra e ritmo, foi versando palavras de encaixe perfeito, elas tinham se arrumado ali em seu pensamento para crescer na melodia em que foi varada pela tarde para ser feita. Essa coisa do artista de fazer por fazer. Mania de ficar cantarolando coisas do nada. De novo o tempo correndo sem ser visto.

Em quatrocentas e poucas luas o samba foi cantado nos pagodes, nas rodas de samba de esquinas, em porta de bar, no banco de praça, embaixo de postes de luz, até que o pianista Orlando Cebola gravou “Me faz carinhos” e fez uma partitura.

O tempo, naquele ano de 1928, foi passando em feitura de novas composições e cantoria nos bares do Apolo e do Compadre. Eram raros os dias em que Ismael não fazia um verso, em que não assobiava uma melodia assim do nada.

As reuniões sobre a fundação do bloco ainda se davam nos bares quase todas as noites. Já tinham arrumado sede num porão do número 27 da Rua do Estácio, esquina com Maia Lacerda. Estavam só esperando o inquilino antigo liberar o espaço.

Mas um dia, Ismael Silva não apareceu no bar do Apolo, nem no do Compadre. Na manhã seguinte também não deu as caras nas quebradas do Estácio e foi assim por toda a semana. Os amigos só descobriram que ele estava internado porque, indagada por Mano Rubem, num ponto de ônibus, a sua irmã disse que ele estava com uma tal de sífilis muito mal no hospital. A notícia correu já com vírgulas e pontos a mais, dentro e fora do bar do Apolo e do Compadre. Falavam que o compositor estava à beira da morte. Sua irmã dizia que ele não podia receber visitas. Não que não pudesse. Ela não queria aquele monte de vagabundo no hospital agitando seu irmão. Sabia que iriam cantar sambas, contar piadas, fazer qualquer tipo de troça que poderia abalar ainda mais a sua saúde. Quando um dos amigos perguntava sobre ele, dizia:

— Tá a mesma coisa.

Desde então, o tempo corria triste nos bares que os sambistas frequentavam, nas rodas de samba, no vaivém do Estácio e no enheine-nheinenhein da Zona do Baixo Meretrício.

Até que Mano Rubem saiu da sapataria onde trabalhava, numa sexta, por volta de meio-dia. Havia entregado todos os trabalhos da semana e estava com dinheiro para gastar à vontade. Tomou um banho caprichado, passou em casa, vestiu um terno preto e foi ao centro da cidade

passar. Gostava de olhar a movimentação do início da noite, da agitação da cidade no último dia da semana, de tomar uma bebida naqueles bares iluminados ao cair da noite, andar por andar olhando as vitrines, de entrar nas lojas de músicas. Porém, o que mais lhe encantava era ficar num bar próximo à Casa Edison, no número 107 da Rua do Ouvidor, que era a primeira firma de gravação de discos no Brasil. Ficava ali, olhando o entra e sai de músicos e cantores. Quem sabe daria a sorte de ver Ary Barroso, Mário Reis, Lamartine Babo, Pedro Celestino, Haroldo Lobo, a turma do Bando Tangará... No entanto, naquela belíssima tarde, só Orlando Cebola saiu da gravadora e foi direto ao bar onde ele estava. Ao vê-lo, foi logo dizendo:

— Cadê Ismael Silva? Estou no rastro dele há um tempo e não acho ele. Onde esse homem se meteu?

— Tá internado com sífilis. A irmã dele falou que o homem tá com um pé já no outro mundo, tá ruim mesmo.

— Vai lá no hospital e diz pra ele não morrer que Francisco Alves quer comprar um samba dele. Eu cantei pra ele e ele adorou a música e a letra.

— Qual?

— “Me faz carinhos”!

— Vou tentar avisar a ele antes que ele cisme de morrer mesmo.

Mano Rubem foi saindo entusiasmado com a notícia...

— Peraí, só tem uma coisa. O homem quer comprar. Comprou é dele. Não tem essa coisa de parceria, não.

— É mesmo é? Poxa vida!

— Tu quer o quê? É Francisco Alves, rapaz!

Mano Rubem foi à casa da irmã de Ismael com os olhos de felicidade. Sua alegria era tão expressiva que ela nem pestanejou em dar o endereço do hospital da Gamboa, a hora de visita e tudo mais.

Na madrugada de sexta-feira toda a zona já sabia que Francisco Alves iria comprar um samba de Ismael Silva, até o preço da venda já tinha sido estipulado por um dos atravessadores de informação. O bar do Apolo, que andava sem vida, teve batucada quente com os amigos do compositor que acreditavam que uma porta se abria também para eles: Ismael Silva era o primeiro a entrar e depois lá dentro da fama e do sucesso chamaria um por um para provar das iguarias do bem viver da arte.

No sábado a roda de samba foi no bar do Compadre com o mesmo levante do Apolo. “Me faz carinhos” foi cantada inúmeras vezes em acompanhamentos honestos e atravessados, mas de sentimento inumerável. Mano Rubem ficou de sexta-feira até domingo acordado a poder de tiragosto, bebida e alegria. A possibilidade de a música do amigo ser cantada pelo maior cantor era uma coisa para deixar qualquer um de vida sem dormida, porque nada é melhor do que sonhar acordado junto com os amigos, vendo o sonho da fama e do sucesso se incorporando na vida real.

Mano Rubem foi o primeiro de todos os visitantes daquele domingo a entrar no hospital, com seu terno preto, seu rosto amassado; seu bafo de onça, seu chapéu torto na cara de felicidade pernoitada.

Ismael estava só esperando a irmã para lhe passar um carão. Se os amigos ainda não o tinham visitado era porque ela não tinha passado os vários recados que ele tinha mandado. Sabia que se eles viessem a alegria viria junto para lhe ajudar a expulsar a doença do corpo. Tinha rabiscado tantos versos, construído melodias e queria passar aos amigos para a segunda do samba, ajustar a música, arrumar esse ou aquele verso. Estava ali matutando, esperando sua irmã chegar, quando Mano Rubem entrou na sala tão afobado que levou um susto.

— Que que foi rapaz?

— Tenho uma notícia pra você.

— Se for boa vai falando, se for ruim, pode ir embora, que eu tô doente...

— Tu não sabe o que Oxalá reservou pra você!

— Fala logo!

— Ismael Silva! Se segura para não cair!

— Fala logo, porra!

— Francisco Alves escutou “Me faz carinhos” na voz do Cebola e quer comprar teu samba.

Ismael Silva que mal se levantava daquele leito de hospital para ir ao banheiro, deu um pulo da cama que assustou o amigo.

— Ei! Calma, rapaz! Internação em hospital é um passo pra cova. Se você der outra sassaricada dessa aí tu vai vender seu samba lá em Aruanda, meu amigo.

— Você tá falando que o Francisco Alves quer me comprar “Me faz carinhos”? Será que eu já morri?

— Se você morreu, eu morri também...

— Acho que a gente já morreu e tá pertinho do paraíso.

— Eu não, tô mais vivo do que você. Aqui o doente é você! Se isso aqui é a morte, eu tô indo embora porque eu tô só de visita.

— Será que eu tô sonhando?

— Isso pode ser... Eu também não tenho certeza.

— Francisco Alves quer comprar meu samba!

— Por 20 mil-réis teu samba cai na boca do povo do Brasil todo, ou melhor, do mundo todo.

— Eu vou pedir é cem! Como é que vai ser esse negócio de gravação?

— É tudo com ele. Se tu acordar com ele, daqui a pouco teu samba tá nas rádios.

Ismael Silva andava para lá e para cá dentro da enfermaria. Mano Rubem não sabia como dar a notícia ruim. Esperou que a empolgação abrandasse e foi dizendo:

— Mas tem uma coisa...

— Que coisa?

— O samba sai só com o nome dele. Ele comprou, ele é o dono! Não tem macacada de parceria, não.

— Amigo, vou te dizer uma coisa, o nome pode ser só o dele, mas eu que fiz o samba. Eu quero “Me faz carinhos” nos restaurantes, nos cinemas, nas rádios, quero o meu samba conhecido, cantado nas rodas de samba do Rio todo.

Mano Rubem, que ficara sério por alguns minutos, voltou a sorrir.

— E é isso mesmo. Só o Francisco Alves pra fazer esse meu sonho virar realidade. A coisa mais difícil do mundo é fazer um sonho virar realidade – continuou Ismael Silva.

— Não, é fácil: é só tocar uma punheta de manhã pensando na mulher que tu marcou pra comer à noite. O sonho virou realidade...

— Como assim?

— Mas é fácil: tu vai na zona, olha uma puta e bate uma pensando nela, à noite tu vai lá e come ela. O sonho da punheta vira realidade. É só ter dinheiro que qualquer sonho pode virar realidade.

— Pare de palhaçada, rapaz! Poxa, parece que eu estou sonhando mesmo. Só o Francisco Alves pra me fazer realmente feliz. Meu samba vai sair do bar do Apolo e do bar do Compadre! Quando o meu samba sairia do Estácio? Quem iria se interessar em gravar um samba de um cara preto, pobre e sifilítico como eu?

— Francisco Alves.

Os dois se abraçaram...

— Tu tem de ficar bom pra resolver isso logo.

Não passou muito tempo para Ismael Silva ter alta do hospital da Gamboa completamente curado, porque se o amor cura qualquer doença, a esperança de felicidade profissional também cura. Chegou em sua casa com dois litros de álcool que comprou na farmácia da esquina, tirou a roupa e o jogou pelo corpo todo, colocou um terno S-120 branco e chegou ao bar do Apolo, feliz como um coelho de páscoa. Os amigos se surpreenderam com a sua presença ativa com um sorriso apagando tudo que lembrasse a enfermidade. Ao pisar no bar, Mano Rubem puxou o samba que Francisco Alves iria comprar e todos fizeram coro. Ele deu uns passos, rodopiou, fingiu que ia cair em cima de Mano Rubem para tomar-lhe o tamborim e também fez coro tocando o instrumento. Repetiram a música inúmeras vezes em rodadas de cerveja.

— Bota um remédio pra mim aí.

Um dos empregados do bar despejou cachaça num copinho, quando Ismael Silva ia pegá-lo, Brancura pulou e bebeu antes dele.

— Só depois de quarenta dias... Bota uma água mineral pra ele aí. Quarentena, tá de quarentena...

Ismael Silva, apesar de demonstrar descontração, estava muito ansioso para encontrar Orlando Cebola, saber realmente se o que Mano

Rubem dissera era verdade. Ele poderia estar embriagado, ter tido um sonho derivado do desejo de vê-lo brilhar nas paradas de sucesso. Queria, depois que estivesse tudo firmado, passar na casa de Tia Ciata e falar para aquela rapaziada da antiga que também seria gravado. Rapaziada metida a fazer samba, mas aquelas músicas não passavam de maxixada, polcada, tangada de argentino, schottish ou qualquer outra coisa que lembrava procissão de católico pecador metido a santo.

Samba de verdade tinha de ter o sal do batuque dos terreiros, uma batida grave para marcar, umas agudas para recortar. Era só fazer a segunda e a primeira bem definidas, botar o ritmo para frente que nem se toca na macumba para fazer santo baixar e subir quebrando demanda, levando o mal para sumir no infinito de Aruanda e espalhar a paz nos corações dos filhos da terra. Essa coisa de ficarem imitando os portugueses, os franceses, os argentinos estava na hora de parar. O negócio era dar continuidade à batida que vinha dos países da África, das senzalas, dos quilombos, dos terreiros, do lundu. Samba para desentortar esquina, tirar paralelepípedo do chão, samba para engrossar a batata das pernas, samba para espantar os males de quem canta e dança.

Depois que “Me faz carinhos” passou a tocar nas rádios, Ismael Silva ficou metido que só, parecia dono do Estácio e da zona. Fazia questão de, a cada dia, vestir um terno diferente, chegar pagando a conta do bar sem mesmo ter bebido ou comido; dar esmolas a todo mendigo que lhe aparecesse; pagar bala para a criançada e, mesmo assim, parte do pessoal não acreditava que a música de sucesso daquele momento de Francisco Alves era daquele negritinho metido a besta, de nariz para o céu e sorriso de lagartixa de barriga cheia.

A criação do bloco de corda decente ganhou força depois que Ismael saiu do hospital. Sempre conversavam:

— A polícia não vai saracotear o cassetete na gente, a gente bota uns cabras de mão pesada pra fazer a segurança! – disse Ismael Silva numa conversa de esquina.

— Quanto a isso não tem problema, que aqui no Estácio o pessoal tem medo de se meter com a gente... E é bom a gente já tá preparado pra descer a lenha se for preciso – sugeriu Brancura.

— Bloco de corda não é nem necessário que o povo respeita, é só pra livrar dos papudinhos.

— Depende de onde for o papudinho. Se for daqui, a gente resguarda, mas se for de outra jurisdição, não tem perdão, não. E também porque tem papudinho que bebe a cachaça deles, deita no chão e dorme. Mas tem esses caboclos que ficam papudinhos na intenção de arrumar briga, aí tem de levar saracoteada, mesmo – insistiu Brancura. E se a polícia vier leva também – completou.

— Se o caboclo ficou papudinho, é só arrastar ele pro canto e deixar, o cara tá cheio de álcool, não precisa espancar. Carnaval é festa, não é pra brigar – amenizou Ismael Silva.

— Isso mesmo, chega desse negócio de pancadaria no carnaval. A gente quer é brincar com a família, sem pancadaria, sem morte, sem nada disso! – enfatizou Nilton Bastos, olhando para Brancura

Ismael adorava o Estácio, bairro em que chegara aos 3 anos de idade, depois da morte do pai, Benjamim da Silva, porque sua mãe teria de arrumar emprego no Rio de Janeiro. Em Jurujuba, onde nasceu, era um lugar que não oferecia alternativa de trabalho para a viúva

A mãe deixou seus quatro filhos com parentes e amigos em Niterói. Veio com o caçula, de rota batida, atrás de emprego, para o Estácio, onde ele se integrou sem dificuldade. Imaginem que Dona Emília achava que estudo não era coisa para negro e se recusava a fazer a matrícula do menino no colégio. Então Ismael Silva procurou escola, sozinho, aos 7 anos, para ser o primeiro da classe, se tornar monitor de sua turma, ensinar matérias aos estudantes mais atrasados e, no final de tudo, ser aluno modelo da escola por ter nota máxima em todas as matérias. Até em catecismo o malandro tirava dez, nota dez. Fez sua primeira canção aos 14 anos, agora vai reinventar a música brasileira e fundar com seus amigos a primeira escola de samba da Cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro.

Tudo na vida de Ismael fora decidido a fundo pelo raciocínio de primeira, pelas clarezas das ideias. Chegava no meio da malandragem, no meio das mães-de-santo, no meio das crianças, dos jovens, dos mais velhos, das autoridades, dos outros artistas com a mesma cara, com a mesma atitude. Nunca jogou conversa fora nem nunca falou besteira. Um mestre de vanguarda na periferia do centro carioca de 1928.

PAULO LINS é romancista e roteirista, escreveu o romance Cidade de Deus.

As novas formas de produzir e distribuir a música são indícios de mudanças mais profundas na sociedade. A indústria da música deve perceber esses novos rumos e parar de travar batalhas perdidas de antemão.

O que diz a música sobre o futuro da humanidade?¹

Jacques Attali

Tradução de Camila Vargas Boldrini

¹ Palestra apresentada na École ENSIMAG em 17 de junho de 2011, Grenoble, França.

A música evolui paralelamente à sociedade dos homens; estruturada como ela, acompanha as suas mudanças. As antecipa, inclusive. Hoje, mais do que nunca, é parte integrante de nossas vidas. Nunca na história, escutar e praticar música teve um desenvolvimento tão grande em escala planetária. Para além da diversão, a música tem um papel cada vez mais importante em matéria de saúde e de educação. As mudanças tecnológicas possibilitaram a invenção de novas formas de criar, assim como a democratização do acesso à música. Por seu caráter premonitório, a música anuncia o surgimento de uma sociedade mundial de cidadãos nômades, autores das próprias vidas. A gratuidade, a divisão, a entrega de si configurarão saídas para um sistema no qual todas as relações serão atravessadas pelo dinheiro. Como um espelho colocado diante de nós, a música nos permite ler o futuro, pois o mundo não se vê, se ouve. Não se lê, se escuta.

O surgimento de uma audiência planetária e nômade

O desenvolvimento da *world music*

A música é uma linguagem universal que reúne os homens apesar das fronteiras linguísticas e geopolíticas. É também um dos bens mais afetados pelo fenômeno da globalização. Por meio de sua mobilidade e sua mestiçagem extraordinárias, ela anuncia um mundo de nômades e misturas, a emergência de uma sociedade mundial vibrando em uníssono.

Nos anos 1980, surge aquilo que chamamos de *world music*. A França seria, naquele momento, um lugar pioneiro na descoberta e na introdução de artistas da África francófona no mercado internacional. A partir daí, a *world music* dá um salto: no primeiro trimestre de 2010, foram vendidos

600 mil CDs do gênero na França, atingindo a soma de 8,3 milhões de euros. Na França, o mercado da *world music* envolve 500 espaços e espetáculos, 1.800 artistas e 260 agentes, produtores e empresários. É o gênero preferido de 17% dos franceses (Sacem).

Apresentações ao vivo constituem uma dimensão fundamental do desenvolvimento das músicas vindas de fora. A maioria dos artistas que são hoje reconhecidos pelo público construiu sua fama subindo no palco em shows ou festivais. Assim, o Festival *Bab el Med*, dedicado à *world music*, que aconteceu em Marselha no último mês de março, bateu o recorde de público com mais de 15 mil espectadores.

Combinar tradição e modernidade

As músicas produzidas na África, na Ásia ou na América são exportadas hoje para o mundo inteiro adaptando as tradições locais à era moderna.

Uma das mais populares é a música brasileira, da qual o samba é um dos gêneros mais conhecidos. A música brasileira tocada no mundo inteiro é em si profundamente mestiça, com uma tripla herança: ameríndia, europeia e africana. Na África, a artista senegalesa Fania canta canções de ninar e mandingas com a harpa tradicional de seu país, o kaomé, que ela mistura com sons eletrônicos. No Reino Unido, o conjunto India Alba faz uma mistura feliz do tubo escocês com a cítara indiana. A Ásia não fica para trás, com a Twelve Girls Band, um grupo de 12 meninas que tocam instrumentos tradicionais chineses. O número 12, que faz referência à mitologia chinesa, é considerado de bom augúrio na China. Por fim, o cantor ameríndio Samian trabalha com a sua avó para incluir o idioma de seus antepassados em sua criação musical e incorpora tambores e cantos autóctones aos ritmos contemporâneos do hip-hop.

Nessas regiões, onde a religiosidade ainda existe, a música religiosa é igualmente bastante desenvolvida. Assim, é possível escutar música litúrgica nos clubes da moda em Yaoundé ou em Douala. As músicas rituais provenientes do xintoísmo ainda são muito praticadas no Japão.

A Índia é um exemplo marcante da exportação de músicas ditas “do mundo”. Sua produção cinematográfica representa 95% da indústria musical do país. Pelo intermédio da comunidade indiana expatriada no Ocidente, sua música é muito presente no Reino Unido e nos Estados Unidos. Não passa uma semana sem que pelo menos um filme indiano apareça na lista dos dez filmes campeões de bilheteria. Do Meio Oriente à África Subsaariana, a música de Bollywood é extremamente popular.

A inovação musical provém igualmente desses continentes. No Japão – país que sempre teve um notável avanço tecnológico – um personagem de desenho animado modelizado em 3D com uma voz sintetizada, Hatsune Miku, virou uma estrela nacional. A versão em holograma de Hatsune

Miku enche salas de concerto com músicos de verdade. Nos Estados Unidos, a Toyota resolveu explorar a notoriedade dessa estrela virtual para uma campanha publicitária destinada aos americanos de origem asiática e aos fãs de mangá.

Um mundo de nômades

A evolução da música deixa entrever em primeiro lugar o advento de um mundo de nômades no qual a mobilidade será a chave. O desenvolvimento de serviços de *streaming* e de armazenamento de músicas *on-line*, conhecidos como *cloud*, ou nuvem, permite hoje acessar uma biblioteca musical de qualquer lugar.

Apple, Google ou Amazon disponibilizaram serviços de música *on-line* acessíveis de qualquer computador, *touchscreen* ou *smartphones*. Essa oferta de música desmaterializada é freada pelas gravadoras, que buscam preservar seus lucros e dificultam as negociações sobre direito de autor. Mas não conseguem impedir o fenômeno: o número de assinantes de telefonia celular de 13 anos ou mais que baixam música em seus celulares chegou a 874 mil na França em maio de 2010 – um aumento de 50%.

As novas tecnologias conduzirão a novas formas de organizar o pagamento, com as quais os artistas deverão ser beneficiados, se souberem se organizar. Por exemplo, um aplicativo de iPhone chamado Shazam permite que o consumidor obtenha uma música instantaneamente através de reconhecimento auditivo, assim como suas coordenadas completas (disco, artista, capa etc.), para depois comprá-las diretamente no iTunes.

A audiência planetária

A *world music* não cria nada de totalmente novo: ela combina passado e futuro, tradição e tecnologia, Ocidente e Oriente, em uma cultura globalizada que é, ao mesmo tempo, reafirmação das fontes e origens. Alguns temeram uma eventual hegemonia musical americana: entre 2001 e 2007, 23 dos 31 artistas que apareceram simultaneamente nas paradas de sucesso de pelo menos 18 países eram de origem norte-americana. No entanto, nos últimos 15 anos, os repertórios musicais locais conheceram um crescimento sem interrupção e foram exportados para os mercados mundiais (Waldfoegel, Ferreira, 2010).

A música pode também canalizar a violência. A *world music* permite aos indivíduos integrarem e neutralizarem o estrangeiro, o outro, através, por exemplo, de uma arte mestiça que achata as diferenças. A mundialização anunciada pela música é, dessa forma, uma mundialização ecumênica, feita de mestiçagens e de mobilidade, que deixa entrever a emergência de uma sociedade mundial.

A gratuidade irá se impor na economia

O mercado da música se desmaterializou

Formas radicalmente novas de consumir música apareceram no decorrer dos últimos anos. A digitalização e a internet favoreceram a difusão e a troca *on-line* de arquivos de música gratuitos, seja através de redes P2P ou sites 2.0, dos quais o MySpace e o YouTube são os mais conhecidos. Isso perturba a hierarquia existente na indústria fonográfica. Os atores até então “dominados”, como os consumidores, os artistas ou os produtores de shows aumentam seus poderes de negociação, ao mesmo tempo em que novos atores, provenientes dos setores de alta tecnologia digital e informática, impõem cada vez mais suas leis. Essa revolução transformou *de facto* o mundo da música em um espaço aberto regido pela cultura da gratuidade.

Em 2010, a indústria musical viu seu volume de negócios diminuir de 8 a 9% por causa do colapso das vendas de CDs e perdeu um terço de seu volume de vendas (decréscimo de 31%) em sete anos. Ao mesmo tempo, o setor desmaterializado lucrou 4,6 milhões de dólares (29% do total) – um crescimento de 6% em comparação a 2009. A receita dos *downloads* foi multiplicada por dez nos últimos sete anos, mas a parte deles do mercado total da música está longe de refletir a realidade dos fluxos: quase 95% dos *downloads* são ilegais. Segundo o presidente do site de *downloads* Spotify, Sean Parker, das 10 bilhões de faixas descarregadas a cada ano, somente 4 milhões são feitas legalmente. Os amantes de música *on-line* são em sua maioria muito jovens: 48% têm menos de 24 anos, o que prenuncia o desenvolvimento dessa cultura da gratuidade nas décadas que seguirão e o advento de um mundo de troca livre e generalizada, um espetáculo planetário gratuito.

O *streaming*, ou a audição *on-line*, ainda é mais limitado, mas está em desenvolvimento. Tem um crescimento previsto de 103,8% em 2011. O Spotify, número dois em música digital na Europa, atrás somente do iTunes, conta hoje com 750 mil assinantes pagos no mundo. Na França, o Deezer, outro gigante do *streaming*, declarou 500 mil assinantes *premium*.

No período entre 2004-2010, o mercado da música digital cresceu 1.000%. Foram anunciados os lucros do digital em comparação ao físico nos EUA para 2011. Pela primeira vez na sua história, o digital representa mais de 20% do total do mercado francês de música, (22%) em 2011, contra 16% no ano anterior. Na Europa, a parte do mercado digital será de 53% em 2013, e 57% em 2014. O digital deverá representar em 2015 90% dos lucros, e os lucros da música podem atingir 1,2 bilhão de euros em 2014, contra 122 milhões em 2008 (Forrester Research, 2009). A distribuição digital deve, então, ser desenvolvida como um meio real de difusão e de capitalização em um mercado mundial. O futuro da música é digital.

Capitalizar a gratuidade, não puni-la

A música gratuita tem um valor. Ela pode ser explorada através de diversos modelos como o “freemium” – que associa uma versão gratuita para o grande público a uma versão paga mais avançada –, o modelo publicitário ou ainda os subsídios cruzados (oferecer gratuitamente um produto para estimular a compra de outro produto). A distribuição *on-line* permite igualmente a economia de importantes gastos promocionais para o artista a médio ou longo prazo. Ela permite o acúmulo de informações preciosas sobre o consumidor, como o geoposicionamento, graças ao endereço do IP registrado no momento do *download*. Ela repousa, enfim, sobre o custo das reproduções e de distribuição quase nulos pelo fato de ser digital.

Três países – a França (com a lei Hadopi), a Coreia do Sul e a Irlanda – criaram uma cooperação com os provedores de acesso à internet para punir os *downloads* ilegais. Outros governos (Inglaterra, Nova Zelândia, Malásia) deverão adotar uma legislação antipirataria em 2011, e a União Europeia está revendo a sua legislação sobre propriedade intelectual. Essas decisões caminham na contramão da tendência mundial e ignoram a evolução em curso. Amanhã, a repartição das receitas será – deverá ser – completamente diferente. As gravadoras deverão evoluir para estruturas de apoio, vendendo uma gama de produtos muito mais extensa. É preciso também evitar classificar o consumidor como comprador ou pirata pois, mais do que nunca, a música é uma experiência, não um produto. Os que mais baixam, assistem ou escutam em *streaming* são os que depois mais compram CDs e DVDs.

A licença global – uma proposta francesa – propõe legalizar os *downloads* de conteúdo audiovisual tendo como contrapartida uma retribuição padrão que seria repartida aos artistas. Ao fazer com que o provedor de acesso contribua, a licença global irá explorar de maneira justa e eficaz a gratuidade. Quem mais se beneficia com os *downloads* e o *streaming* é o provedor de acesso. Seria normal, portanto, que beneficiasse os artistas. A música gratuita dita social é, portanto, um mercado onde tudo está por ser inventado e, mais do que isso, um lugar de inovação e não de punição.

Em direção a uma economia da solidariedade e da distribuição

O direito clássico de propriedade intelectual é colocado em questão pelos próprios artistas. As licenças Creative Commons (CC) propõem, assim, uma solução legal alternativa aos músicos que desejam estimular a circulação das obras, as trocas e a criatividade, podendo escolher o nível de proteção de suas obras. Mais de 10 milhões de arquivos são hoje disponíveis sob licença livre no site da midiateca *on-line* Wikimedia. A plataforma é enriquecida ao ritmo de um milhão de arquivos por ano.

A cada mês, mais de 400 milhões de internautas podem acessar livremente esses conteúdos. Esse é um exemplo impactante da riqueza que os internautas do mundo inteiro podem produzir por meio do intercâmbio, com intenções de se desenvolver. O governo americano, que entendeu a emergência desse fenômeno, criou o *Open Government Initiative*, visando aumentar a transparência e abertura da administração Obama. Nesse contexto, os Estados Unidos anunciaram recentemente o financiamento de conteúdos pedagógicos sob licença Creative Commons de 2 milhões de dólares, em quatro anos, a fim de incentivar a inovação.

A indústria da música deverá, então, procurar soluções alternativas de financiamento e parar de travar batalhas perdidas antes mesmo de começar. A pirataria pode ser usada como uma forma de marketing, e os artistas podem capitalizar sua popularidade com apresentações ao vivo, contratos publicitários associados à sua imagem, venda de produtos derivados, ou impostos sobre suportes virgens ou sobre computadores, assim como sobre os honorários de TV. Parte do movimento da “música livre”, o site Jamendo propõe, por exemplo, o *download* gratuito de discos disponibilizados pelos próprios artistas, sob licença Creative Commons. Se desejarem, os artistas podem ser remunerados por doações de usuários, pela divisão de 50% da publicidade do site Jamendo, ou ainda pela venda de licenças para a utilização comercial de suas músicas.

As possibilidades de *download* legal ainda deverão ser desenvolvidas. Pois, se o mercado digital é hoje mundial, a África, a América do Sul, a Oceania e a Ásia não têm acesso ao líder do mercado, iTunes, responsável por mais de 60% das vendas. O que exclui automaticamente mais de 5 milhões de consumidores em potencial de música *on-line*, em lugares onde a produção e o desenvolvimento de bens culturais está em franco crescimento. Nessas condições, o público pode ser levado ao *download* ilegal. Agora que o mercado está globalizado, a oferta deve fazer o mesmo.

Os produtos e serviços ao redor de nós se tornam cada dia menos custosos, especialmente por causa da pressão da China e da deflação. A gratuidade faz cada vez mais parte da nossa economia e de nossa vida. Ela deixa entrever um mundo no qual toda relação será intermediada pelo dinheiro, mas traz consigo a esperança da possibilidade de escapar disso por meio de uma economia da gratuidade e da fraternidade, onde encontraremos alegria em curtir e compartilhar.

A música social anuncia a emergência do consumidor como ator

O artista volta a ser dono de sua obra

Em janeiro de 2011, o videoclipe “Baby”, do cantor Justin Bieber, foi assistido mais de 430 milhões de vezes no YouTube – um recorde histórico.

Esse número é maior do que a população dos Estados Unidos ou da União Europeia. O fato de poder saber quantas pessoas assistiram, apreciaram, comentaram cada vídeo anuncia o surgimento de uma cultura comunitária na qual a experiência compartilhada estará no centro das relações humanas. A internet permite a melhora do bem-estar social com a gratuidade e a diversidade musical. Gera, também, uma diminuição das barreiras para entrar na indústria, favorecendo o surgimento de novos autores no mercado e recolocando o artista no centro da criação. Os sites 2.o, além de oferecerem aos artistas a possibilidade de se apresentarem ao menor custo, rapidamente e em uma larga escala, respondem igualmente ao desejo mais difuso de poder criar e praticar sua música sem as restrições impostas pelas gravadoras.

Hoje, os artistas se comunicam diretamente com seus fãs, sem intermediário, em rede sociais tais como o Twitter. Dez das mensagens mais “retuitadas” em 2010 dizem respeito à música. Dentre os 20 usuários que têm mais seguidores, 11 são músicos. Os seguidores têm a sensação de fazer parte de um grupo privilegiado ao qual o músico se dirige diretamente. Mais do que um simples meio de comunicação entre os artistas e seus fãs, o Twitter pode ser rentável. Em abril de 2010, Twitter testou um programa intitulado *Promoted Tweet*, que propunha a empresas pagarem para terem seu *tweet* em primeira página. Somente um *tweet* desse tipo pode garantir de 5 a 8% de retorno dos usuários, contrariamente aos banners publicitários clássicos na web que registram apenas 0,25%. A empresa Interscope Records fez uso desse recurso para promover os novos hits de Lady Gaga, Maroon 5 e Taylor Momsen. O *tweet* promocional contendo um link para o Vevo de “Born this way”, o último vídeo de Lady Gaga, foi retuitado 823 vezes em menos de quatro dias. Para o Twitter, isso corresponde a milhões de visitas e, conseqüentemente, a uma promoção garantida. O vídeo postado no YouTube foi assistido 2,7 milhões de vezes em menos de 24 horas. O acesso à música e ao universo do artista foi, portanto, largamente facilitado pela desmaterialização da música, que permite ao artista transpor as restrições das gravadoras.

O aumento dos espetáculos ao vivo e da apreciação coletiva da música

Sejam eles promotores, diretores de salas de show ou organizadores de festivais, os profissionais do espetáculo serão, de agora em diante, pessoas visadas pelos artistas para que possam alcançar seu público. Por meio de um espetáculo, o público vive uma experiência à qual ele vai conferir um sentido, um valor. Como um “produto” altamente diferenciado pelos consumidores, o concerto permite o imprevisto, a improvisação e, sobretudo, a autenticidade contra a repetição da música gravada. Algumas pessoas vão dezenas de vezes assistir a um show de um artista. Os shows ao vivo, em geral, vivem um sucesso progressivo: da arte de rua ao balé,

passando pelos circos, teatros, arte lírica, shows de variedades, música sinfônica e cafés-concerto. Os shows representaram 90% da rentabilidade dos espetáculos ao vivo em 2009 (Sacem). Os ingressos de shows aumentaram 56% em 2007, com mais de 30 milhões de pessoas tendo assistido a pelo menos um show. A partir de 2003, a fatia do espetáculo ao vivo no total computado pela Sacem passou de 7% a mais de 10%. Seu peso em termos de direitos autorais foi, em 2009, quase equivalente ao do disco e do vídeo (que representam 12% do total). Esse crescimento se explica principalmente pelo número de apresentações em progressão contínua de 23% entre 2003 e 2009. Mais de 150 mil apresentações de espetáculos ao vivo foram, assim, programadas na França no ano de 2009, dos pequenos espetáculos em associações aos grandes shows que lotam estádios. Os grandes shows beneficentes também conhecem um crescimento e anunciam novas possibilidades de expressão política transnacional, seguindo o modelo do Live Aid – um show simultâneo de 16 horas organizado em 1985 por Bob Geldof. O show aconteceu ao mesmo tempo em Londres e na Filadélfia, diante de um público total de cerca de meio milhão de pessoas.

Primeiro motivo de busca nos sites como YouTube ou Dailymotion, a atividade de vídeos (clipes, shows, entrevistas) *on-line* destronou a música como primeira fonte de crescimento para as mídias digitais. Sites de internet como Grandcrew.com propõem, assim, difundir vídeos de shows, oferecendo uma parte gratuita dos conteúdos que permite ao visitante, na sequência, o acesso a outros vídeos em HD pagos.

O desenvolvimento dos espetáculos em detrimento dos estúdios é também escolha dos artistas, que dessa forma ficam livres das restrições das gravadoras. O artista é, no fim das contas, o único beneficiado com os lucros provenientes dos shows, assim como da venda de artigos ditos de merchandising, como camisetas e pôsteres à venda nesses eventos. Eles são atraídos também pela possibilidade – inexistente no estúdio – de entregarem-se e de dividir com o público. A gravação em estúdio é, na verdade, alheia à criação musical, e se parece mais com longos ensaios, nos quais só os elementos técnicos contam: a qualidade do som, os arranjos, a mixagem... A passagem no estúdio, já em si esgotadora, é seguida pela promoção do disco que é ainda mais sofrida. Ao contrário, o trabalho requisitado pelo show é compensado pelo prazer que proporciona o espetáculo ao vivo, tanto emocional como fonte de inspiração futura, e também pelo encontro com o público. Assim, o lançamento no último mês de maio do primeiro disco de Lady Gaga, *Born This Way*, foi recebido como um não evento. A cantora, que foi eleita como a personalidade mais influente do mundo pela revista *Forbes*, decidiu disponibilizar para a audição gratuita seu novo álbum em seu perfil no Facebook. O verdadeiro evento artístico, aquele que todo mundo espera, será a turnê de shows. Durante esses shows, Lady Gaga oferece

uma verdadeira performance e revela uma criatividade, principalmente visual, que, associada ao entusiasmo do público, faz de cada espetáculo uma experiência intensa.

A cantora Björk, ícone islandês, faz parte desses artistas que entenderam antes dos outros a retomada do espetáculo ao vivo. Ela anunciou recentemente um projeto musical ambicioso para o seu último disco, parcialmente gravado em iPad, *Biophilia*. Esse projeto terá como objetivo “explorar o funcionamento do som, a extensão infinita do universo, dos sistemas planetários às estruturas atômicas” através de seis shows especiais. Durante esses espetáculos, Björk colocará em cena instrumentos criados para a ocasião, como um órgão feito sob medida controlado eletronicamente, um pêndulo de 9 metros que utiliza a gravidade para criar motivos musicais, assim como percussões javanesas. Esses shows pretendem ser uma meditação sobre a relação que existe entre a música, a natureza e a tecnologia.

Assim, enquanto a produção e a distribuição musicais se desmaterializam, a representação e a escuta da música são profundamente ancoradas no real. O corpo participa inteiramente da experiência musical.

Para uma real democratização da música

Em 2011, 80% dos franceses consideraram a música como uma paixão e um prazer contra os 73%, em 2006. A música foi aclamada por 74% dos jovens frente ao cinema e à televisão (sondagem Sacem). Os consumidores não exprimem mais somente o desejo de escutar música, mas de fazê-la. O mercado de instrumentos musicais conhece um desenvolvimento importante. O mercado global foi estimado em cerca de 698 milhões de euros em 2008, com mais de 850 mil instrumentos vendidos na França, contra 675 milhões de euros, em 2007. Doze por cento das pessoas com mais de 15 anos dizem ter praticado um instrumento musical como amadores (documentação francesa).

Em pouco tempo, todo mundo sonhará em ser artista, e cada um poderá sentir prazer em tornar-se um. Os lucros serão obtidos sobre os objetos que possibilitam esse consumo. Dos iPods que permitem escutar seleções musicais personalizadas, passar-se-á a objetos capazes de compor misturas criativas, para depois compor a própria música. A venda de meios para tornar-se um artista irá constituir a maior parte do comércio de arte. O artista reconhecido terá então a função de ajudar os outros a virarem artistas. É sobre esse aspecto que se concentraram, por exemplo, os criadores de Soundtracking, um novo aplicativo de celular: esse aplicativo permite compartilhar e comentar com os amigos a música que estamos escutando.

A democratização da música passa igualmente pelo desenvolvimento do conceito de “faça você mesmo” ou *do it yourself*. Essa ideia

bastante na moda é frequentemente empregada na economia solidária e designa tanto o autoconsumo local assim como a autoprodução na música. Desenvolvidos por várias empresas, os estúdios virtuais já começam a ocupar um lugar importante na indústria da música *on-line* graças a softwares como mixmatchmusic.com.

Isso já se profissionalizou e não concerne mais somente aos artistas principiantes, mas a músicos de sucesso (Mano Solo, Renaud, Patrick Bruel, Alain Chamfort, Lorie etc.). Nos três últimos anos, 45 % dos artistas de música associados à Adami – uma sociedade civil que administra os direitos de propriedade intelectual dos artistas e músicos intérpretes –, realizaram pelo mesmo uma gravação em autoprodução. Esse número deve subir ainda mais: 57,4% dos artistas preveem se autopromover em dois anos. Inicialmente limitada à produção do álbum, a autoprodução se estende hoje frequentemente à fabricação e até mesmo à promoção e à comercialização.

Alguns artistas disponibilizam igualmente seus títulos na internet e propõem aos internautas financiarem a comercialização de seus álbuns. Ao investir nos músicos que gostam comprando ações, os ouvintes podem receber uma porcentagem sobre as vendas. Quando alcança um certo montante, o selo suporta a realização e a promoção do álbum. Essas novas práticas anunciam a emergência do consumidor de música enquanto ator que desempenha um papel na criação artística.

As novas práticas da música

Os instrumentos musicais desempenharão no futuro um papel fundamental. O desenvolvimento deles traduz uma passagem do espetáculo à ação para cada um de nós. Longe de desaparecer, os instrumentos musicais serão acessados bem mais facilmente com o digital, serão mais completos e integrarão uma dimensão participativa.

Desde o final dos anos 1970, a guitarra elétrica desenvolvida com o movimento punk permite superar a sofisticação dos instrumentos clássicos. Três acordes são suficientes para fazer música. Amanhã, as guitarras não terão mais cordas. Essa evolução já foi anunciada por jogos como “Rock band” ou “Guitar hero”. Assim, a *touch guitar* substitui as cordas por uma tela tátil sobre a qual figuram teclas virtuais. Um clique permitirá passar de 6 para 12 cordas. A *eigenharp*, ou harpa eletrônica, é uma nova interface instrumental que tem a forma de um braço de guitarra com 120 sensores elétricos terminados em uma embocadura. Esse instrumento do futuro permite reproduzir ao mesmo tempo os sons da guitarra, do baixo, do teclado e do saxofone.

Criada em Barcelona, a Reactable é um instrumento de música eletroacústica que permite a criação coletiva da música ao vivo. Essa interface tem a forma de uma mesa de vidro sobre a qual objetos ligados

entre si virtualmente produzem sons através da sua interação. Esse instrumento totalmente intuitivo está disponível como aplicativo para telefone celular. Ele está ao alcance das crianças assim como do público não especializado. No momento em que sua prática é compartilhada, a Reactable é também altamente colaborativa e comporta uma dimensão quase religiosa. Essa inovação anuncia o desenvolvimento de uma música mais democrática, participativa e, em alguma medida, espiritual.

Novos formatos de áudio ou sistemas como o MXP4 e Musicmyne conduziram até mesmo à democratização das tecnologias do estúdio de mixagem. Graças a softwares que permitirão compor, o telefone celular será o principal instrumento de amanhã. A composição está ao alcance de todos. Há já alguns anos é possível conduzir uma orquestra sozinho em um quarto com um teclado midi e um sequenciador. Graças a essas evoluções, em breve poderemos personalizar qualquer faixa e mixar, assim como fazer *mash-ups* – que consistem na associação de vários títulos existentes.

Os instrumentos clássicos não serão ignorados por esses novos desenvolvimentos. Eles serão construídos com materiais inovadores à base de fibras de carbono ou fibras de vidro que lhes permitirão ser mais leves e mais resistentes. O instrumento é também signo de uma identidade, e nossa época vê reaparecer instrumentos muito antigos como a viola de roda, na Espanha, as cuícas brasileiras ou o mbira africano.

Para além da audição e do tato, os novos instrumentos também serão visuais. No Japão, numerosos instrumentos exprimem essa ideia de completude fazendo com que surjam ao mesmo tempo sons e imagens, como o tenori-on. Trata-se de uma espécie de matriz que possui 256 botões com uma tela que difunde imagens luminosas. A duração da pressão sobre os diferentes botões e a combinação de teclas permitem modular som e luz, combinando arte sonora e visual. O prazer do instrumento poderá também ser ainda mais participativo. Dois tocadores podem conectar entre eles seus tenori-on e tocar com uma matriz dupla, produzindo um único som e uma única imagem. Esse instrumento mistura duas características portadoras de futuro: a interação dos sentidos e a das pessoas.

As novas tecnologias permitem ampliar o campo da música. Por exemplo, o projeto “One Planet, One Player”, do artista Jens Brand, propõe escutar o planeta em um iPod. O G-player funciona como um leitor de disco comum que escaneia a superfície do planeta e transforma mares, planícies e montanhas em sons, graças a satélites.

A democratização da música e dos instrumentos se manifesta, por fim, na arte de rua. A *steel-drum* é um exemplo. Criadas em Trinidad e Tobago, essas percussões confeccionadas a partir de barris de óleo, painéis e outros objetos metálicos permitiam originalmente driblar a

proibição governamental de tocar música. Elas são hoje muito populares. O beatbox se liberta de mais restrições técnicas ainda ao utilizar somente a voz para imitar e substituir os instrumentos musicais.

Amanhã nós todos seremos, ou poderemos ser, artistas

O aumento dos espetáculos ao vivo, do imprevisto contra a repetição e a volta à tona do artista anunciam a emergência de uma comunidade mundial de cidadãos atores das próprias vidas. Essa nova geração foge aos modelos que tentam ser impostos a ela. As revoluções que começaram em 2011 nos países árabes e atingem hoje a Espanha e a Grécia são a manifestação dessa nova emancipação antecipada pela música.

A música como vanguarda da sociedade do imaterial

O imediatismo como regra

O tempo, a verdadeira raridade, será cada vez mais precioso. Com a desmaterialização da informação anunciada pela desmaterialização da música, os conhecimentos disponíveis serão em breve ilimitados. Nós seremos encorajados a estocar as informações para poder aceder a elas no futuro. Esse ideal de adesão a todos os conhecimentos é uma maneira de repelir a ideia da morte. As telecomunicações permitirão ganharmos tempo e estarmos em todos os lugares ao mesmo tempo, onipresentes. As relações com a identidade, a vida, a soberania, o conhecimento, a cultura, o poder, a nação e a geopolítica serão profundamente abaladas. O que anuncia igualmente um mundo de hipervigilância, pois a onipresença nômade terá por consequência o fato de que o homem deixará rastros onde quer que vá. Será muito fácil, de agora em diante, rastrear objetos e pessoas.

No mundo da música no século 21, os artistas mais conhecidos não permanecem mais no centro das atenções durante dez, 20, 30 anos, como foi o caso dos Rolling Stones ou dos Beatles. Num dia estouram, no outro são esquecidos – cada nova estrela apagando a anterior. Esse fenômeno anuncia um mundo da velocidade, uma sociedade que faz a apologia do instante, e da amnésia também, pois não há desejo do novo sem amnésia. Enfim, uma sociedade da precariedade, onde o efêmero se estende a todas as formas da vida: às relações entre as pessoas, à casa, ao trabalho, até mesmo às ideias, às convicções, às religiões. Da mesma forma, a nova geração se recusa a dar um cheque em branco às suas elites políticas durante quatro ou cinco anos. A própria prática da democracia fora abalada: na era da internet, queremos poder ter a palavra o tempo inteiro e imediatamente.

A mudança em direção a outro modelo econômico

Como demonstra a introdução radical da gratuidade na música, nossa economia desenvolverá serviços cuja oferta será cada vez mais imaterial, específica e personalizada. O produto se tornará cada vez menos o objeto central da atividade econômica, o centro da relação de oferta e demanda. Os consumidores estarão cada vez mais atentos aos efeitos do produto e ao bem-estar que ele irá lhes proporcionar, e é o que deverá ser cada vez mais capitalizado. As próprias empresas serão levadas a compartilhar sua energia, a cooperar com projetos. E aquelas que não anteciparem ou não acreditarem vão colapsar, assim como os da indústria da música que não acreditaram no P2P.

O altruísmo e a transparência como novos valores do século

Amanhã, a transparência será um valor-chave. Aqueles que têm 20 anos hoje não conhecem ideologia. Sua única questão é a de saber se a pessoa, a instituição ou a empresa com as quais estão em contato são abertas e transparentes. Calculamos mal as mudanças geracionais.

O altruísmo aparece como o outro grande novo valor do século, anunciado pela distribuição dos conhecimentos e da criação musical na internet, onde os espetáculos gratuitos são criados para agradar aos outros ou a si mesmo.

Apesar de espetaculares, esses desenvolvimentos ainda se restringem aos mais ricos dos países mais ricos. Se todos os países sentem as consequências da desmaterialização das atividades do homem, ainda não é o caso de todos os extratos da sociedade.

Hoje, a biblioteca musical do mundo está ao alcance de um clique. Desmaterializada. Reconstituída em nuvens. Se os canais pelos quais a criação musical chega aos nossos ouvidos foram profundamente modificados, a música não muda, nem aquilo que ela transmite: a emoção. O espelho oferecido pela música revela aos nossos olhos uma sociedade nômade, globalizada, mestiça, em que o valor da entrega de si e da gratuidade abre tranquilamente seu caminho. Nessa nova era anunciada pela música, cada indivíduo não será mais espectador, mas sim, progressivamente, um ator exigente da própria vida, buscando ser dono de seu tempo. Amanhã, a música – companheira eterna dos solitários – também desempenhará plenamente o seu papel, oferecendo-nos, mais do que nunca, a partilha e a comunhão.

JACQUES ATTALI é economista. Professor, escritor, consultor e gestor público, é especialista em questões de desenvolvimento, novas tecnologias e economia da cultura.

O financiamento voluntário do público já gera novos negócios na indústria fonográfica. O autor sugere estratégias para fazer do fã um parceiro dos projetos artísticos.

Modelos de pagamento voluntário¹

Yochai Benkler

Tradução de Alexandre Barbosa de Souza

¹ Tradução em português do trabalho original do autor. O texto "Voluntary Payment Models" de Yochai Benkler foi licenciado por meio da licença Creative Commons Attribution 3.0 United States, todos os termos disponíveis em: <http://creativecommons.org/licenses/by/3.0/us/legalcode>

² Líder do grupo norte-americano Nine Inch Nails.

³ BELSKY, Leah, KAHR, Byron, BERKELHAMMER, Max e BENKLER, Yochai. *Everything in its right place: social cooperation and artist compensation*, 17 Mich. Telecomm. Tech. L. Rev. 1, 2010, disponível em <http://www.mttl.org/volseventeen/belsky.pdf>.

Em outubro de 2007, a banda britânica Radiohead lançou o álbum *In Rainbows* em versão *on-line*, sem medidas de proteção tecnológica, disponível para *download* mediante o pagamento de uma pequena taxa e com uma opção flexível de pagamento para que o usuário pagasse a quantia que, na sua opinião, o álbum valia. O Radiohead não divulgou os números das vendas, mas o lançamento desencadeou uma ampla discussão pública sobre modelos de pagamento voluntário *on-line*.

Trent Reznor² foi menos discreto ao compartilhar a notícia de que seu recente lançamento, *Ghosts I-IV*, também com pagamento voluntário, trouxera-lhe 1,6 milhão de dólares em 2008. Muitos outros, desde então, desenvolveram uma gama de modelos para tirar vantagens de dois fatos. Primeiro, os músicos sempre receberam uma fração minúscula das rendas geradas pelas vendas de cópias de sua música. Assim, não é preciso de muito para que um artista ganhe com *downloads* o mesmo que ganhava com os direitos sobre as vendas de seus CDs. Segundo, as pessoas se importam muito mais com os artistas e com as músicas que elas amam do que com o taxista que as leva ao aeroporto, ou com o garçom que lhes serve o jantar, mesmo que seja um jantar sofisticado. E mesmo que saibamos que o pagamento voluntário, nesse caso a gorjeta, é parte relevante da renda dos taxistas e garçons, achamos ao mesmo tempo ridículo pensar nessas gorjetas, ou pagamentos voluntários, como parte da renda de artistas que podem contar com elas para sobreviver.

Fãs pagam mais quando não são obrigados a pagar

Um estudo recente analisa dados de um período de três a cinco anos, a partir de três sites de artistas não muito conhecidos³. Os ganhos de Jonathan Coulton, um desses artistas, são substanciais e constantes ao

longo do período estudado. No caso dos sites dos outros dois artistas, Magnatune e Sheeba, os ganhos foram estáveis e reagem aos acontecimentos, aumentando, por exemplo, depois do lançamento dos álbuns; os colaboradores revelaram ampla variação em níveis de doação, mas os ganhos totais foram consistentes com o que os artistas podem esperar de sistemas de pagamento compulsório, e os fãs demonstraram uma vontade maior de pagar, ao longo dos anos observados, do que o modelo tradicional conseguiria prever⁴.

A característica que define essa estratégia é tornar a música acessível para *download* em um formato de alta qualidade, sem medidas de proteção tecnológica, e com opções de pagamento que vão de “gratuito” a “pagamento mínimo de x, ou mais”.

O modelo de Reznor, por exemplo, inclui: (a) *streaming* gratuito da música; (b) *download* gratuito de parte das faixas (no caso de *Ghosts I-IV*, um quarto de cada uma), sem pagamento mínimo; (c) um *download* completo por 5 dólares, um CD por 10 dólares; (d) uma edição de luxo por 75 dólares; e uma edição ultraluxuosa limitada e esgotada por 300 dólares. Coulton deixa sua música basicamente acessível em diversos formatos e níveis de qualidade a um preço de 1 dólar por faixa; algumas estão disponíveis gratuitamente. Ele vende também um dispositivo USB com uma animação e vários álbuns por 50 dólares.

Um conceito similar é aquele envolvendo sistemas de pagamento flexível. Esses sistemas geralmente incluem um preço mínimo – que pode ser realista (por exemplo, o Magnatune, cobra 5 dólares por álbum) – ou apenas o suficiente para justificar a transação – como o caso da taxa exigida pelo Radiohead para *In Rainbows*. Além dessas opções, existem os sistemas nos quais os usuários podem determinar o preço que estão dispostos a pagar. Essa abordagem é bem resolvida no Bandcamp. O site de Amanda Palmer, por exemplo, usa o Bandcamp para vender música; “Amanda Palmer Goes Down Under”, por exemplo, sai por “o,69 dólar ou mais.”⁵ O Bandcamp alega que no caso dos álbuns “pague-quanto-quiser” os fãs pagam em média 50% a mais do que o artista pede. Em estudo recente sobre o Magnatune, os dados revelam que, ao longo de um período de cinco anos, 48% dos usuários pagaram até 8 dólares por álbum, o preço mínimo era de 5 dólares e apenas 16% pagaram o valor mínimo exigido. Outros 15% pagaram 10 dólares, 7,3% pagaram 12 dólares e 2,6% pagaram 18 dólares por álbum. Os pagamentos se basearam fundamentalmente em alguns pontos focais – por exemplo, a barra do menu chamava “8 dólares” de “doação típica”. Enquanto 48,05% dos fãs pagaram 8 dólares, apenas 2,93% pagaram 7,50 dólares e 0,34% pagaram 8,50 dólares.

Outro conceito semelhante é a arrecadação de fundos com os fãs para financiar um novo álbum. Jill Sobule realizou uma tentativa relativamente pioneira, arrecadando em dois meses os 75 mil dólares de que ela precisava⁶. Uma abordagem mais ampla nesse sentido é o

⁴ É importante observar que esses dois sites mudaram de estratégia depois do período analisado pelo estudo. Jane Siberry, do Sheeba.ca, parece ter reduzido seu envolvimento com essa abordagem; o Magnatune passou para um modelo de subscrição. Tais fatos não invalidam os dados coletados ao longo do período do estudo; mas sugerem que esses esforços relativamente bem-sucedidos estão longe de ser algo cristalizado.

⁵ PALMER, Amanda. <http://music.amandapalmer.net/album/amanda-palmer-goes-down-under> (acessado em 6 de abril de 2011).

⁶ Help us make Jill's next record, <http://www.jillsnextrecord.com/faq.asp> (acessado em 6 de abril de 2011).

⁷ Kickstarter, <http://www.kickstarter.com/> (acessado em 6 de abril de 2011).

⁸ KELSEY, J. e SCHNEIER, B. *Electronic commerce and the street performer protocol*. 1998. <http://www.schneier.com/paper-street-performer.html>.

⁹ O *Street Performer Protocol* é um mecanismo de comércio eletrônico criado para facilitar o financiamento privado para obras de arte livres de direitos autorais. Usando esse protocolo, as pessoas doavam dinheiro para financiar projetos artísticos que tivessem obras colocadas em domínio público como resultado.

¹⁰ É uma forma de angariar fundos com um grupo de indivíduos, muitas vezes envolvendo metas de caridade ou de financiamento a prestação de um bem público em que uma quantia de dinheiro é definida como meta. O dinheiro é mantido em um fundo de depósito enquanto o limite não é atingido. Quando se chega ao limite, as contribuições são encerradas e um contrato de realização do objetivo coletivo é fornecido. Esse sistema é frequentemente aplicado a trabalhos criativos, tanto para o financiamento de novas produções como para a compra de obras existentes; em último caso, às vezes é conhecido como modelo de publicação por resgate ou *Street Performer Protocol* (SPP).

Kickstarter, que pode ser utilizado para arrecadar fundos e financiar uma gama ainda maior de formas artísticas.⁷ O Kickstarter utiliza a Amazon como sistema de pagamento para implementar o que seria uma versão atualizada do *software Street Performer Protocol*.^{8,9} Diferentemente dos outros modelos, este inclui um sistema de limiares¹⁰ – o Kickstarter acumula as intenções dentro de uma *lockbox* até que haja uma quantia suficiente para converter as intenções dos fãs em dinheiro e remeter esse valor para o artista.

A estrutura geral do sistema de pagamento voluntário, portanto, apoia-se na prática de evitar a obrigatoriedade estrita de pagamento. Primeiro, a música se torna acessível em formatos utilizáveis e fáceis de fazer *download*. Segundo, o sistema de pagamento ou é inteiramente voluntário, ou conta com mecanismos que garantem que a definição do preço seja razoavelmente voluntária. Ainda que essas experiências sejam praticamente novas, as evidências sistemáticas, ainda que incipientes, sugerem que esses sistemas dão margem a níveis relevantes de doação ou contribuição. Não serão o bastante para enriquecer um artista, como tampouco o sistema baseado nas vendas de CDs enriqueceu. Mas esses sistemas tampouco empobrecerão o artista de sucesso, como sugerem as reações usuais da indústria fonográfica ao tema nesses últimos 15 anos. Antes, tais sistemas parecem oferecer um importante componente na estratégia geral de que os artistas podem se valer para sobreviver fazendo a música que mais amam fazer.

Construindo uma relação colaborativa com os fãs

Na medida em que o aspecto voluntário do pagamento é o foco deste artigo, é importante reconhecer que não se trata simplesmente de lançar um site estático com uma opção de pagamento. A observação dos sites dos artistas mais bem-sucedidos sugere um envolvimento mais abrangente, confiança e reciprocidade no tratamento dos artistas.

¹¹ Jonathan Coulton, <http://www.jonathancoulton.com/> (acessado em 6 de abril de 2011).

¹² NIN, <http://www.nin.com/> (acessado em 6 de abril de 2011).

¹³ Por exemplo, Jonathan Coulton, supra, nota 10. Sobre Amanda Palmer, ver amandapalmer, twitter, <http://twitter.com/amandapalmer> (acessado em 6 de abril de 2011); Amanda Palmer, <http://blog.amandapalmer.net/> (acessado em 6 de abril de 2011).

¹⁴ Feeds, NIN, <http://www.nin.com/feeds/> (acessado em 6 de abril de 2011).

¹⁵ Cantora, compositora e engenheira de som inglesa

¹⁶ Remix, NIN, <http://remix.nin.com/> (acessado em 6 de abril de 2011).

¹⁷ Stuff from you, Jonathan Coulton, <http://www.jonathancoulton.com/song-details/searchcontent/> (acessado em 6 de abril de 2011).

¹⁸ Para uma revisão mais detalhada da literatura e sobre como o design de sites se relaciona à pesquisa comportamental subjacente, ver Belsky, Kahr, Berklehammer e Benkler, supra, nota 2.

Comunicação com os fãs: Coulton¹¹ e Reznor¹² possuem sites-modelo que incluem um largo espectro de possibilidades e claramente bem-sucedidos. Minimamente, essa comunicação inclui postagens em *blog* e *tweets* para os fãs¹³. Com um nível de maior envolvimento e detalhe, Reznor se vale de múltiplos *feeds* para os vários aspectos de suas atividades e apresentações etc.¹⁴

Comunicação entre os fãs – construindo uma comunidade: Reznor criou um fórum de membros (gratuito e a partir de registro no site) que permite conversas *on-line* entre os membros, fóruns etc. Isso, por sua vez, serviu para fortalecer os vínculos entre os fãs, por meio do artista e do site. De modo similar, Coulton inclui fóruns e o que parece uma Wiki de atividade relativamente pequena.

Colaboração com os fãs na música, nas apresentações e na arrecadação de fundos: um dos projetos mais criativos e abrangentes envolvendo colaborações de fãs é a experiência de Imogene Heap¹⁵ com o *Heapsong1*. Heap convida fãs para fazerem *uploads* de áudio, sugestões de letras, fotos e vídeos para que ela use e incorpore em um novo projeto de álbum a cada três anos.

Menos ambiciosos, porém mais amplamente difundidos, são os convites para que os fãs façam remixes e criem os próprios vídeos das músicas. Tanto Reznor¹⁶ quanto Coulton¹⁷, por exemplo, valem-se bastante das remixagens feitas por fãs. Tal procedimento envolve licenciamento (ambos usam licenças Creative Commons não comerciais), permissões técnicas para *download* e *upload* dos remixes, e a criação de uma cultura de fãs que valoriza tais contribuições, ao invés de entendê-las como ameaças ao artista.

Desencadeando uma dinâmica de reciprocidade: os esforços colaborativos são provavelmente uma parte importante da dinâmica de reciprocidade por trás dos sistemas de pagamento. Pesquisas importantes de ciência do comportamento sugerem que a maior parte da população reage à confiança com confiança, e à generosidade com generosidade. A criação de comunidades envolvidas e atuantes, a tomada de risco prática por confiar nos usuários e o reconhecimento público do valor do trabalho dos fãs na criação da experiência da música com o artista, tudo isso presumivelmente, segundo modelos sociais, tem como resultado a cooperação.¹⁸

Mudando o tom moralista da conversa: na contramão de mais de uma década de moralismo e criminalização por parte da indústria, que processou fãs e tentou criar um clima emocional e moral pesado, ao enfatizar termos como pirataria e roubo, os sites que analisamos aqui

evitam explicitamente o moralismo e as exigências. Adotam uma ética de respeito mútuo e participação, assim como uma redução deliberada e despretensiosa da carga emocional. A loja de MP3 de Coulton apresenta explicitamente uma chamada: “Já roubou? Sem problemas. Se você quiser doar algum dinheiro, você pode fazê-lo através da Amazon ou do Paypal. Ou, para algo ligeiramente mais divertido, compre um robô, um macaco ou uma banana, que aparecerão aqui com a sua mensagem.”

Conclusão

Os pagamentos voluntários para *downloads on-line*, além das diversas edições especiais, físicas e outros produtos exclusivos, parecem abrir uma importante avenida para os artistas que buscam tentar sobreviver e prosseguir em seu trabalho.

As experiências até o momento foram relativamente esparsas, mas certamente constituem histórias de sucesso. Mesmo esses dados limitados sugerem que não se tratam de episódios eventuais, mas de fluxos estáveis. O desenho da interação exige um artista engajado, disposto a se comunicar continuamente com seus fãs; uma plataforma de confiança, em vez de um “sistema confiável”, pelo menos tecnicamente, e em muitos casos também em termos de licenciamento em Creative Commons; e elementos projetados para obter uma dinâmica de reciprocidade, ao invés do antagonismo que o sistema tradicional, transposto ao ambiente de rede digital, tende a criar.

YOCHAI BENKLER é professor de Estudos Jurídico-Empresariais em Harvard e codiretor do Centro Berkman para Internet e Sociedade. Antes de ingressar no corpo docente da Harvard Law School, deu aulas na Faculdade de Direito da Universidade de Yale. O autor escreve sobre a internet e o surgimento da economia e da sociedade em rede.

O desafio para a indústria da música não é se manter ou se adaptar às mudanças da mídia, mas propor algo que ninguém tenha pensado antes.

O verdadeiro futuro da música

Andrew Dubber

tradução de Alexandre Barbosa de Souza e M. Cristina V. Borba

Não tenho cartão de visita já faz cinco anos. Se nos conhecermos em circunstâncias profissionais, o máximo que normalmente faço é dizer: “Procure meu nome no Google” (o que na verdade é uma forma confiável de me achar, pois parece que ocupo as primeiras dezoito páginas de resultados; devo isto à sorte de ter um sobrenome incomum), ou mais rápido ainda: “Basta digitar ‘ponto com’ depois do meu nome”.

Também funciona.

Em parte, o motivo de eu não ter cartão de visita é que a maioria das pessoas que encontro nesse tipo de situação já me conhece e, portanto, o cartão não é necessário. Mas principalmente não tenho cartão porque meu trabalho não faz sentido para a maioria das pessoas, e não ter cartão me isenta de perguntas que tomariam muito mais espaço para explicar (digamos, algo do tamanho deste artigo).

Acho que sou a única pessoa no mundo com esse título profissional: professor-assistente de Inovação na Indústria da Música do Centro de Mídia e Pesquisa Cultural de Birmingham. O que é ainda bem mais curto do que meu título anterior, que era membro do Conselho de Pesquisa em Artes e Ciências Humanas na Área de Transferência de Conhecimento da Indústria da Música e Inovação em Rádio da Unidade de Pesquisa em Culturas Interativas da Escola de Mídia da Universidade da Cidade de Birmingham. De fato. Este era, naturalmente, outro motivo para eu não ter cartão de visita. Não sobraria espaço para os meus contatos.

Na prática, sou basicamente pesquisador, professor, consultor, autor, conferencista, especialista (apesar de eu não gostar da palavra) e blogueiro. Leio, falo, pesquiso, escrevo e penso sobre a indústria da música na era digital. O motivo de a palavra ‘inovação’ aparecer no meu cartão é que eu procuro identificar e estimular formas através das quais artistas, empreendedores, empresas, instituições culturais e, na verdade, qualquer um que se interesse, possam inovar com música, normalmente *on-line*.

Há uma coisa que eu não faço – o que desaponta as pessoas, porque é o que mais querem que eu faça, e o que mais esperam de mim. Jamais tento prever o futuro.

A arte de adivinhar o futuro

Qual é o futuro da música? Qual é o futuro da indústria da música? Qual é o futuro das gravadoras? Qual é o futuro da música ao vivo? Qual é o futuro do consumo da música? Qual é o futuro da promoção de música? Qual é o futuro da tecnologia da música? Há muitas variações da pergunta básica, mas todas se resumem a: por favor, por favor, diga como vai ser o futuro.

O desejo de saber o que está por vir se baseia na incerteza e, em grande parte, no medo. Se conseguíssemos saber o que vai acontecer daqui em diante, meus interlocutores parecem dizer, poderíamos nos preparar, traçar planos e resolver o caos em que nos encontramos. Haveria um grau de certeza – e mesmo que o futuro fosse catastrófico para todos os envolvidos, ao menos estaríamos prevenidos.

Mas “o que o futuro nos reserva?” não é pergunta que se faça a um acadêmico. É pergunta a se fazer a um adivinho, a uma cartomante. Claro, adivinhos e cartomantes não conseguem vislumbrar mais do futuro do que você ou eu. Sabem apenas apresentar um espetáculo bem melhor do que o nosso. Mas não vamos chamar ninguém de charlatão ou fraudulento. Sejam mais compreensivos e os chamemos de profissionais do entretenimento. Desde que se consiga entender que é disso que se trata.

Mas é claro que o pessoal racional e pragmático da indústria da música não deseja consultar esse tipo de “artista”. Já ouvem muita coisa de artistas do jeito que as coisas estão. Eles querem fatos. Dados financeiros. Informação confiável para a indústria.

Sendo assim, consultam pessoas com sólido conhecimento de mercado, seguem cada movimento e desenvolvimento significativo no setor, farejam tendências e as extrapolam para fazer previsões seguras e constatáveis sobre para onde estamos indo com o setor da música como um todo.

Não sou uma dessas pessoas. Essas pessoas são as que eu considero charlatãs e enganadoras. Para ser sincero, até acho que estou sendo condescendente. Pois se, como costumam insistir, eles são honestos em seus esforços e previsões, então significa que não estão tentando enganar, mas que sofrem de delírios. Para mim, as alternativas são: ou são mentirosos ou malucos. Escolha o que achar melhor.

Porque o simples fato de se examinar um relatório com planilhas exibindo dados de mercado e tendências de negócios não tem grau maior de confiabilidade do que olhar uma bola de cristal. Pode até parecer

mais respeitável, mas por uma questão cultural, não científica. O cerne da questão é que o futuro é incompreensível – e em mais sentidos e em maior medida do que a maioria das pessoas considera possível.

A história do futuro da música

Se você já prestou a mínima atenção que seja ao desenvolvimento da indústria da música popular, e especialmente no ambiente de mídia digital em que esta tem se concentrado em grande parte da última década, mais ou menos, então já deve ter percebido alguns fatos realmente interessantes. O primeiro é que a tecnologia nem arruinou, nem salvou o negócio da música. Ouvem-se muito essas duas afirmações e as duas são simples e obviamente falsas. A segunda coisa que se percebe é que os fatos que tiveram impacto mais significativo na indústria foram bastante imprevisíveis.

Ninguém previu o impacto cultural do iPod e do MP3 portátil até que... bem, até que fossem inventados. Conhecíamos o walkman da Sony muito bem e ficamos bem impressionados com o fato de poder ter música que fosse tanto portátil quanto pessoal (apesar de já termos nos entusiasmado bastante com o rádio transistor antes disso). Mas ninguém disse (ou, pelo menos, ninguém declarou *em alto e bom som* – o que é algo importante quando se trata de previsões) que o que iria acontecer em seguida é que levaríamos toda nossa história musical pessoal no bolso, e que ouviríamos música de forma totalmente aleatória, pasmos com o fato de que o aparelhinho em nosso bolso seja tão incrivelmente intuitivo e afinado com nossos gostos – apesar de já o haveremos carregado previamente com nossas favoritas.

Ninguém previu o YouTube. Que o vídeo mais assistido de todos os tempos seria *Charlie bit my finger*, ou que viria a existir algo como o marketing viral, porque a possibilidade não só de acessar, como também de inserir material e recontextualizar uma mídia gravada, era algo absolutamente impensável até que, você sabe... já fosse realidade.

E mesmo quando essas tecnologias notáveis, inovadoras e que viraram o jogo acabaram surgindo, não somos bons o bastante para identificar o que há de interessante nelas. Achamos que o MySpace era uma rede social, mas acabamos constatando que foi muito além de fornecer um meio para artistas independentes mostrarem seu trabalho, apesar do dilúvio de anúncios e do design ruim. Também achamos que seria bem mais importante e por mais tempo do que realmente foi.

A verdade nua e crua é que aquilo para o qual você quer se preparar – o próximo grande e importante acontecimento de que você precisa entender para sobreviver e se dar bem no futuro do negócio da música – é algo absolutamente impossível de se conhecer. Não só *não*

será a continuação de algo que vem crescendo paulatinamente – permitindo que os especialistas apontem e digam “Veja – ali está o futuro e será algo grande” – nem tampouco reconheceremos quando virmos. Somos particularmente ruins em reconhecer o que é importante até que seja importante. Mas somos ainda piores em reconhecer o que é o futuro e o que não é.

O futuro não é celular. Não é o Facebook. Não é áudio em *streaming*. Não é assinatura, não é música ao vivo e não são aplicativos. Já temos tudo isso. Isso é o *presente* e mesmo, até certo ponto, o *passado* da música – não é o futuro. Marshall McLuhan disse que, quando se trata de tecnologias, é como se estivéssemos dirigindo para o futuro, mas com os olhos no retrovisor.

A má notícia é: não há nada a fazer quanto ao futuro. Não sabemos o que é nem que cara tem, nem como podemos nos preparar para a manifestação específica do negócio da música. A boa notícia, no entanto, é: 1) mas também ninguém sabe; 2) você não precisa saber; e 3) há muita coisa realmente interessante, realmente desafiadora e realmente importante acontecendo neste momento com que se ocupar – para que você perca tempo inventando coisas.

Como entender o passado e o presente

O truque, portanto, é não tentar adivinhar o que vai acontecer em seguida, porque o simples fato de tentar é praticamente garantia de fracasso. Com certeza, não é uma alternativa de negócio inteligente. A única coisa pior no negócio da música do que isso é fingir que ainda estamos no passado, continuar agindo como sempre agimos, e depois insistir que o resto do mundo se comporte da mesma forma. Se há uma coisa que a indústria fonográfica deveria ter encarado na década que passou, é que essa abordagem não funciona. Aparentemente, eles aprendem devagar.

A melhor coisa a fazer é simplesmente tentar entender o mundo *como é agora* e então enfrentar a questão. Isso significa que os produtores de música precisam compreender a tecnologia, as práticas de consumo, os significados e usos da música, além de seu contexto social e cultural. Então serão capazes de tratar da parte dos negócios, que é verificar oportunidades, identificar as necessidades e desejos do mercado e supri-lo, identificar problemas e então resolvê-los. É simples assim.

Qualquer outra coisa que procure fazer com que as pessoas no mercado se comportem de uma forma diferente daquelas permitidas pelas tecnologias dominantes, só para que alguém continue a ganhar dinheiro como sempre fez no passado, deixa de ser negócio, é coerção.

Bem, pode parecer que escolhi a indústria fonográfica entre todas as outras indústrias da música para malhar aqui. Não é minha intenção.

Ela simplesmente tende a ser a parte mais óbvia e afrontosamente culpada quando se trata desse tipo de comportamento, o que não passou despercebido pelos fãs de música em todo o mundo. Mas, na verdade, isso se aplica a qualquer outro tipo de indústria que existe. Quando o mundo muda à sua volta, você não pode continuar fazendo o que sempre fez, e não se pode obrigar que as pessoas façam o que costumavam fazer, só porque isso o deixa feliz. É preciso compreender o ambiente contemporâneo da mídia e se adaptar a ele. Por sorte, temos um guia.

As cinco idades da mídia

Ao longo da história da humanidade, houve, pela minha conta, cinco eras de mídia. Ou melhor, cinco períodos significativos da comunicação humana que se caracterizaram por um modo específico de lidar com a informação, com o conteúdo da mídia e com outros seres humanos.

A primeira foi a era oral. Isto é, começamos simplesmente falando uns com os outros. Contavam-se histórias ao redor da fogueira, e estas eram passadas adiante pela repetição de uma geração para a outra. Se você não entendia bem o que estava acontecendo, podia fazer perguntas ao contador de histórias ou ao cantor da música, mas de forma geral o mundo era um lugar onde você literalmente se via rodeado de conhecimento e informação. Estava tudo no ar.

A era oral durou cerca de dez mil anos, mais ou menos, e a forma principal de ganhar dinheiro com música nessa época era viajando de um lugar a outro, cantando e contando histórias. Foi a era do trovador.

Depois alguém inventou a escrita. Ou melhor, várias pessoas desenvolveram diferentes formas de escrever. Essas coisas nunca são realmente muito simples. Mas a questão é que passamos à era da escrita. Documentos, em vez de as pessoas mais velhas, passaram a ser os depositários do conhecimento, e apesar de não podermos, de fato, fazer perguntas à fonte, passamos a ter um registro permanente e imutável do que foi *realmente* dito, em vez de um relato mutável que pudesse ser lembrado de outro modo em algum ponto. Ainda assim, precisávamos dos mais velhos, dos sacerdotes e conselheiros, pois eram os privilegiados com o raro dom da alfabetização.

A era da escrita provavelmente durou cerca de mil anos (observe que esses são números grosseiros, mas a escala, mais que o detalhe, é o que importa) – e o principal meio de se fazer dinheiro com música nessa época foi através do mecenato. Pessoas ricas e membros dos mais altos escalões do clero pagavam aos compositores para irem morar com eles, escrever músicas e depois entregar as partituras a músicos profissionais para que interpretassem o que estava escrito e tocassem música para dançar nas festas dos ricos, e hinos e oratórios para as grandes catedrais.

Pelo menos, era assim que acontecia por toda a Europa. Outras formas de monarquia e de posse da terra, e outras formas de religião tiveram formas paralelas de comércio de música, mas a questão é que estavam profundamente inseridas na cultura da escrita.

Então surge Gutenberg com a impressão. E é algo revolucionário, apesar de tê-la inventado milhares de anos depois de os chineses já terem compreendido as principais partes dessa tecnologia do “tipo móvel”.

É uma era de produção em massa, de impressão em massa e de alfabetização em massa. Quanto mais livros, mais gente para lê-los. Essa revolução não só mudou nossa relação com a informação, como também alterou as próprias relações de poder que existem no coração da nossa sociedade. A publicação permite uma leitura particular da *Bíblia* e, portanto, uma relação particular com Deus. Permite a produção em massa de panfletos políticos e uma forma de envolvimento popular que questiona a legitimidade da aristocracia. Em outras palavras, a palavra impressa pôs tudo a perder. Mais uma vez.

A era da palavra impressa durou cerca de 500 anos, mais ou menos. E o principal meio de fazer dinheiro com música nessa época foi a produção em massa de partituras de música, e através de apresentações de um repertório internacional em todo o mundo que essa tecnologia tornou possível.

A essa altura, você deve estar pensando – espere um pouco, ainda fazemos todas essas coisas. Ainda podemos contar histórias em volta da fogueira e sair cantando por aí para ganhar dinheiro. Ainda podemos escrever música sob encomenda e escrever nossas composições em papel para que nossos amigos toquem. Ainda é possível ter um negócio perfeitamente legítimo imprimindo e vendendo partituras de música ou ter uma casa de espetáculos em que os artistas populares locais apresentam um repertório importante. E tudo isso é verdade, claro. Mas a questão é que esses não são mais os meios principais de se produzir, distribuir ou consumir música. Não é aí que está o dinheiro. Como defensor da ecologia do negócio da música, esses organismos diminuíram e desceram na cadeia alimentar à medida que o ambiente se modificou.

Vale lembrar desse fato ao passarmos para aquela que é a quarta e mais importante era midiática da civilização humana: a era elétrica. Construímos rádios e televisões, estúdios de gravação e locais de produção. Na era elétrica, a comunicação é a comunicação de *massa*. Públicos são nacionais e até globais. Experimenta-se a música compartilhada. Consumo simultâneo de produtos de mídia popular em massa.

Na era elétrica, o modo principal de fazer dinheiro com música é gravando e transmitindo. É a abordagem do “faça um, venda muitos” da era da impressão, mas aumentada e turbinada, porque é a própria apresentação musical que está sendo produzida em massa e que repercute pelo mundo.

O truque econômico na era da mídia elétrica é “altos custos fixos, baixos custos marginais”. Isto é, custa caro gravar um disco, mas fazer cópias sai quase de graça, em relação ao preço cobrado no varejo. Há um custo grande para se produzir um vídeo de música, mas cada espectador adicional custa fundamentalmente nada em termos de custos adicionais. O cenário ideal, a propósito, é que haja um disco de um cantor que todo mundo compre no mundo inteiro. Quase chegamos a isso com Michael Jackson, a certa altura.

A era elétrica durou cerca de 100 anos. Dessa vez podemos ser bastante precisos quanto à data. Mas a questão é que, e você já deve ter notado, não estamos mais na era elétrica. Essa era, como as outras, já passou.

Bem-vindo à era digital. Esta que radicalmente altera as formas pelas quais os seres humanos se comunicam, a velocidade em que isso acontece e a forma como isso se configura.

Repito: não estamos mais na era elétrica. E por mais que tenhamos saudade, ou a vejamos como a “forma natural” de se comunicar ou comercializar música, o mundo já deu um passo adiante. A boa notícia é que ainda é possível ganhar dinheiro gravando e transmitindo, como ainda é possível ganhar dinheiro imprimindo partituras. Muito dinheiro até. Mas já sabemos que rumo toma a história a partir de agora. Já não é a principal forma de ganhar dinheiro com música.

A era digital tem uma configuração diferente. Por consequência, nós temos uma configuração diferente. Os modos de interpretarmos o mundo mudaram radicalmente, e aliado a isso, os significados e a importância que associamos à música também mudaram. Isso não quer dizer que todas as pessoas do mundo agora sejam piratas e ladrões, nem significa que a música foi “desvalorizada”. Você só pensa isso se acha que a música se restringe à “gravação de música”. Mesmo assim, você estaria enganado.

Mas aí vem a questão: como se ganha dinheiro com música na era digital? Bem, ainda não sabemos. Não temos a receita (nem o direito), mas temos uma oportunidade. É uma questão de compreender o *muito para muitos*, o mundo comunicativo coloquial, vernáculo e interligado em que vivemos, e então, assim como nossos antecedentes musicais, encontrar um meio através do qual nossos talentos, habilidades, dons e habilidades empreendedoras possam adquirir renda com isso de que gostamos tanto.

Esqueçam essa história de prever o futuro – já temos muito em que pensar para compreender que estamos no presente. Porque a maior parte da indústria da música no planeta – não importa quanto esteja avançada tecnologicamente – ainda age como se estivesse mais ou menos na era elétrica, só que com alguns brinquedinhos novos. Ainda priorizamos a gravação e a transmissão como se continuassem a ser o meio principal de ganhar dinheiro com música – apesar de todas as provas em contrário

e de todas as lições que pudemos aprender com as mudanças ocorridas de uma era para outra.

Portanto, pense nisso como um alerta. Os pioneiros em qualquer nova era de mídia normalmente são os bem-sucedidos. Os que não arredam o pé são aqueles que continuam rodando de cidade em cidade, em lombo de burro, com um alaúde e um chapéu para recolher moedas, enquanto o colega Bach vive no palácio, convivendo com os ricos e bonitos, comendo pepitas de ouro no café da manhã.

Como inventar o futuro

Evidentemente, o certo seria tentar não prever o futuro, uma vez que já é bem difícil perceber em que tipo de presente estamos. Isso não significa que não se deva olhar à diante. Significa que é preciso saber onde você está e como isso funciona – e então fazer aquilo que mais se aproxima de fazer previsões que os meros mortais são capazes de fazer: inventar o futuro.

O verdadeiro desafio para a indústria da música não é se manter ou se adaptar às mudanças da mídia. O desafio está em inovar. Surgir com algo realmente novo, no qual ninguém tenha pensado ainda. Ser o primeiro a ligar, com uma nova forma, a composição à produção da música e a distribuição da música ao consumo da música, e vislumbrar o que deverá acontecer com a promoção da música ao final de tudo isso.

Isso não quer dizer que isso tenha de acontecer dentro do contexto de uma perspectiva puramente capitalista. No lugar de negócio, leia-se “organização”, “coletivo” ou “grupo”. Em vez de “dinheiro”, leia-se “valor”, “sentido” ou “significado”. Como quiser. Capital é um intercâmbio de valores entre seres humanos. O dinheiro é um meio de comunicação como qualquer outro. A questão é que fazer, compartilhar e consumir música acontecem hoje em um contexto que mudou radicalmente e, para juntar as peças de forma nova e interessante, é preciso pensar nos diferentes atores desse meio (produtores e consumidores, artistas e públicos), bem como no contexto em que esse intercâmbio acontece.

Assim, a primeira coisa a se *parar de fazer* é perguntar “como podemos vender *on-line* os nossos discos que antes eram vendidos em lojas?” – porque isso significa que você está pensando na internet em termos da era elétrica.

Sejamos claros: o iTunes não é da era digital. É uma manifestação digital de algo da era eletrônica. É simplesmente a venda de música gravada. Pode dar certo, mas não tem origem digital.

Mais uma vez estamos partindo dos princípios básicos. Isso não significa que as gravações não façam parte da história – só que não são

o principal. Precisamos pegar uma folha de papel em branco e começar de novo. A primeira coisa a colocar nessa grande página é uma lista de todos os meios através dos quais as pessoas se comunicam umas com as outras. Não apenas as ferramentas que utilizam, mas a configuração dessa comunicação.

Precisamos perceber que isso é fundamentalmente uma empreitada de *muitos para muitos* em vez de uma configuração de difusão de *um para muitos*, um trabalho de impressão de *um para um* (página para leitor), ou o arranjo da era oral de *um para poucos* ao redor da fogueira. Precisamos perceber que as comunidades que formamos já não são meras comunidades de um lugar, mas comunidades de interesse. Precisamos perceber que já não somos mais receptores passivos de cultura, mas que participamos dela. Podemos tanto remixar ou recontextualizar algo como simplesmente consumi-lo. Precisamos compreender que nos conectamos em torno de objetos sociais – vídeos, textos, áudios – que podemos compartilhar e usar como tema para uma conversa.

Assim que tivermos compreendido todas as formas pelas quais gostamos de interagir nesse ambiente de mídia, e as formas em que a música parece fazer sentido nesse contexto, poderemos então tentar alimentar nossas habilidades musicais, técnicas, talentos e conhecimentos nesse mix, e fazer com que isso sirva ao público que temos em vista. Precisamos descobrir o que gostariam de fazer com a música, e ajudá-los a realizar.

Essa é a base da inovação, e sua resposta necessariamente será diferente da de qualquer outra pessoa. O que não é possível é decidir a forma como você quer fazer seu negócio e insistir que o resto do mundo aja de forma a torná-lo sustentável, sem considerar o ambiente de mídia. Isso quase nunca funciona.

O futuro da música

Mas essa história de futuro da indústria da música se aplica muito bem a quem quer fazer da música uma carreira. E o resto de nós que simplesmente gostamos bastante dela? Há algum meio de descobrir qual é o futuro da música a partir de uma perspectiva cultural? Estaremos fadados a um mundo de pop fabricado, bandas *indie* parecidas, com suas guitarras barulhentas, e música eletrônica repetitiva, com seus ritmos que quase não variam? Será que caímos no abismo dos programas de karaokê de televisão e do culto à celebridade? Bem, sim e não.

Há música boa em todo lado para onde se olhe, e sem querer ser um relativista cultural (algumas músicas são apenas objetivamente melhores do que outras), todos temos nossos gostos individuais, e hoje todos podem ser individualmente atendidos. A boa notícia é que enquanto a

tendência dominante da cultura da música popular penda para o 4/4 com uma batida e um vocalista, há ainda muito a se fazer dentro dessa esfera, além de muita música fora de tudo isso, se você quiser procurar.

Quando falamos sobre a “música do futuro”, o que normalmente queremos dizer é “futuros gêneros musicais”, e, se existe algo estimulante na música disponível hoje em dia, é a proliferação massiva de subgêneros e a incrível escala de polinizações cruzadas que vêm acontecendo entre eles. Também diria, de uma perspectiva de observador, apesar de ter pouca evidência empírica para tanto, que as pessoas, em geral, hoje em dia têm gostos mais diversificados – e quase sempre se mostram mais dispostas a explorar as margens. As pessoas tendem a se identificar não só como fãs de jazz, de pop, de rock ou de música clássica – mas como fãs de uma gama de diferentes artistas, estilos e estados de espírito. Na verdade, o estado de espírito tem um papel muito importante.

Há um aplicativo do iPhone chamado MoodAgent que vasculha sua seleção de músicas e toca as que combinam com um determinado estado de espírito. As músicas podem abranger um leque de diferentes eras, gêneros e classificações, mas a estética geral de cada uma é comparável, em termos de ritmo, intensidade, positividade, e assim por diante. Apesar de ainda não haver surgido um aplicativo para a web ou sistema de computador semelhante, a ideia é realmente intrigante. Vale mencionar que tanto a Last.fm quanto a Pandora desempenham uma função semelhante, mas são categoricamente diferentes, pois a Last.fm utiliza dados sociais para incluir outros artistas de que você pode gostar, caso você goste daquele que está ouvindo, e a Pandora seleciona músicas de artistas que especialistas consideraram musicologicamente relacionados ao artista que você selecionou. O MoodAgent não é uma ferramenta de pesquisa para você descobrir músicas, mas para combinar músicas. Músicas que você já tem são agrupadas – normalmente por critérios nos quais você nunca pensou – para combinar com seu gosto, dentre as músicas de que você já gosta. Afinal, já estavam em seu iPod.

O aplicativo em si não é o importante aqui. A importância está no modo como o consumo da música está sendo considerado e compreendido, e em que medida essa compreensão representa uma inovação. Se você quer que eu aponte para “o futuro da música” – o máximo que posso dizer é: o desenvolvimento acontece quando a música é compreendida nos próprios termos, e nos termos das formas como as pessoas valorizam e entendem a música com a qual estão relacionadas. É da cultura que se pode construir o comércio, e não o contrário.

Como de costume, coisas interessantes sempre acontecem nas margens. Cerca de sete anos atrás, um novo subgênero da música dance surgiu em alguns clubes noturnos de Londres e foi impulsionado por uma rádio pirata do Reino Unido. De um público de cerca de 50 pessoas e um punhado de pioneiros, o dubstep acabou se firmando – se não no

mainstream, ao menos como algo próximo disso. Mesmo que subgêneros musicais entrem e saiam de moda, acabam sempre somando alguma coisa. Não tomam o lugar dos outros tipos de música – simplesmente se espremem lá dentro e assumem um pedaço da paisagem psíquica. É um ajuste de proporções, como diria Marshall McLuhan. Mas não é um jogo de soma zero. A soma de mais tipos de música ao menu de alternativas possíveis não significa que outros gêneros, proporcionalmente, recebam menos atenção cultural. Pelo menos, não exatamente – porque o cenário está em expansão.

Temos um número limitado de horas num dia, mas passamos cada vez mais tempo imersos em uma paisagem sonora. Enquanto há 20 anos se ouvia uma ou duas horas de música por dia, no máximo, hoje se ouve música em quase todo lugar onde se vai, seja qual for a mídia através da qual você a consome. E as pessoas que gostam de dubstep, como mencionei, não necessariamente gostam só de dubstep. Os fãs de música – especialmente os entusiastas de fato – tendem a jogar sua rede longe e trazer influências de uma ampla esfera musical.

Apesar de eu relutar em embarcar nas tendências e simplesmente dizer que algo que foi verdade no passado será necessariamente verdade no futuro, acho que posso afirmar com razoável segurança que continuaremos a gerar mais música, em vez de menos.

No entanto, há uma advertência importante que quero opor a essa afirmação – é o fato de que, inadvertidamente, talvez venhamos a sofrer perdas no total de músicas, por conta de acasos tecnológicos e problemas com direitos autorais.

Música que se apaga

As melhores estimativas calculam que a quantidade de música que já foi lançada pelas grandes gravadoras, mas que não está disponível para venda atualmente, fica em torno de 95%. Isso quer dizer que a esmagadora maioria de discos de artistas que foram considerados dignos do apoio de uma grande gravadora, com promoção e distribuição, hoje se encontra, em grande parte, inteiramente inacessível ao consumidor médio. Não se pode comprá-los *on-line* ou de qualquer outra forma, a maior parte nunca foi lançada em CD, assim a possibilidade de encontrá-los mesmo *on-line* para *download* é mínima.

Onde estão esses discos afinal? Bem, a maioria está dispersa por aí, em vinis gastos, em sebos e em bazares de caridade, em caixas no sótão e definhando em coleções particulares de discos. Também existem, é claro, como fitas *master* em grandes cofres de propriedade das gravadoras. Só que há um problema: essas fitas são magnéticas e – mesmo com todo o cuidado que se dedique a um arquivo – se degradam e apodrecem

com o tempo. Houve um lote específico de fita Ampex 456, muito popular nas décadas de 1980-90, que se revelou particularmente propenso a quebrar e a se desintegrar.

Em outras palavras, 95% da música popular comercial corre o risco de desaparecer – e muito em breve.

Então o óbvio a se fazer, pode-se pensar, seria digitalizar essas músicas o mais rápido possível, para preservá-las com a maior qualidade para as futuras gerações de fãs de música, historiadores, acadêmicos e empreendedores. Mas a digitalização tem um custo (não muito alto, considerado caso a caso – mas caro o bastante se pensarmos em uma grande coleção) – e as gravadoras hesitam em gastar dinheiro com qualquer coisa que não seja a promoção de música comercialmente viável como produto no mercado. Isto é, os poucos discos que ficam na lista de prioridades da gravadora. Todo o resto desperta pouco ou nenhum interesse.

E então chegamos ao modo de funcionamento dos direitos autorais. Uma vez que as gravações de música popular só são consideradas, pela lei, ativos comerciais, e não bens culturais compartilhados, as gravadoras não têm nenhuma responsabilidade pela preservação dessas obras. São *commodities* – e *commodities* “sem valor” em termos econômicos – então podem ser ignoradas, abandonadas ou descartadas. Não há incentivos para passá-las para mais ninguém, nem para assegurar que não se percam para sempre.

Assim, numa previsão musical sombria, pode-se afirmar que, do modo como as leis de direitos autorais de música estão cada mais vez sendo reforçadas e expandidas do ponto de vista da música como capital comercial, é provável que muito em breve uma parcela enorme da história da música gravada esteja perdida para sempre.

Músicos do futuro

Mas se alguém realmente deseja considerar o futuro da música, é necessário considerar o futuro dos *músicos*. Mais especificamente, deve-se ter como foco os próprios músicos do futuro: as crianças.

A educação musical é uma força cultural incrivelmente poderosa, desde os primeiros anos, não apenas como uma oportunidade potencial de carreira, mas também como uma perspectiva de desenvolvimento. Aprender música modifica seu cérebro de formas que beneficiam todos os tipos de outras formas de pensar – tanto em termos de criatividade quanto em termos de capacidade analítica e de resolver problemas matemáticos. O lado esquerdo e o lado direito do cérebro.

Mesmo assim, não costumamos dar prioridade à educação musical em nossas escolas da mesma forma que estimulamos e priorizamos

outras atividades, como o esporte. Com certeza, se uma criança quer praticar algum esporte – mesmo que só por diversão, no Reino Unido, há equipamento e lugar para que seja praticado. Se uma criança quer praticar um instrumento musical, em geral não há nada para usar nem lugar para praticar – a menos que como parte de uma aula extra, estruturada, extracurricular (e normalmente cara).

Uma enorme oportunidade que temos como sociedade é estimular, de todas as formas possíveis, a musicalidade e o gosto pela música – mas também reforçar a ideia de que a música, assim como o futebol, não precisa ser apenas algo que profissionais fazem para um público de milhares. É sempre possível simplesmente juntar alguns amigos e se divertir muito.

Em outras palavras – se estamos delineando nosso futuro, tenhamos por meta um futuro mais musical, no qual executar música, em vez de simplesmente consumi-la, seja algo normal. Um futuro no qual, com o auxílio da tecnologia, a música ocupe seu lugar em nossa sociedade como uma forma mais participativa, algo mais para “ler-escrever”, do que um produto de “apenas leitura” de consumo de massa. Não podemos prever o futuro da música, mas podemos inventá-lo – e com certeza podemos criá-lo deliberada e conscientemente – assegurando a preservação de seu passado e capacitando seus futuros criadores, depositários e participantes.

ANDREW DUBBER é professor na Universidade de Birmingham, membro do Centre for Media and Cultural Research, membro do New MusicStrategies – um think tank independente e grupo de consultoria – e da diretoria da Un-Convention. É autor de *The 20 things you must know about music online* – perfect paperback (2011).

Os recursos tecnológicos abriram a possibilidade de renovação das formas de produção e distribuição.

Os independentes lideram a inovação no meio de produção, divulgação e comercialização da música.

Reinventar a indústria da música

Pena Schmidt

Em 1980, já um produtor musical com algum sucesso e boa remuneração, resolvi investir nas então novas tecnologias digitais por passatempo, por ter alguma experiência prática com um modestíssimo computador pessoal Sinclair, onde fazia cálculos de custos semanais na época da hiperinflação. Primeiro investi num Apple IIe, de saudosa memória, e em seguida num portentoso IBM PC AT, com um monitor colorido, que custou quase o valor de um carro novo. Enquanto isso, no estúdio, o reino digital se aproximava, sedutor, da música. Primeiro, com o sampler, que tirava uma foto de um pequeno som, uma amostra, e nos deixava brincar tocando como notas num teclado, ou um conjunto de pequenos sons que reproduziam uma bateria e que podíamos programar para tocarem em sequência, mecanicamente, perfeitamente no tempo, incansavelmente.

Logo em seguida, os amostradores digitais já conseguiam reproduzir coisas maiores, sons de piano, sons de naipes de cordas, aquele grito do James Brown. Um dia apareceu um gravador de fita digital, um trambolho que gravava o sinal digital de áudio, músicas inteiras em fitas de vídeo, o som era limpo, transparente, mas montar o disco era uma aventura numa ilha de vídeo, os riscos na tela orientando o trabalho. Por volta dessa época apareceu, numa reunião na WEA, a sugestão de lançar um disco primeiro no formato CD, o *Benjor*, do Jorge Ben. Foi quando o slogan tradicional do marketing das gravadoras mudou para “À venda em LP, K7 e CD”. Nas lojas, o que era uma gaveta de CDs virou uma sessão inteira, e logo depois apareceram as lojas especializadas em CDs. Como toda novidade, aceitamos e pagamos bem, comprando tudo de novo, até o ponto sem volta, quando a maioria se livrou dos seus LPs, há aproximadamente 15 anos.

Nessa altura, o reino digital, como um prion, a proteína da vaca louca, se reproduzia matando toda resistência, pela própria eficiência

de desenho. Entre 1985 e 1995 o digital invade o sistema telefônico, a indústria, o comércio, o sistema financeiro. Cai o muro de Berlim e chove dinheiro para implantar a internet para além dos meios de segurança nacional americanos, as universidades se transformam em asfaltadores da autoestrada da informação, filha mais bela do reino digital, a WWW, a rede mundial de computadores.

Em 1995 consegui uma senha para ter acesso à rede pela USP, usando uma colcha de retalhos de um Mosaic e alguns arquivos de configuração. Até então, não era incomum conectar-se a um BBS americano para dialogar com colegas sobre as mazelas de masterizar um CD, verdadeira bruxaria. A partir da internet, usenet e os grupos e listas do início da rede, a informação sobre a tecnologia digital se espalhou como epidemia, cada contato multiplicava a infecção, programar, virar a noite fazendo funcionar um programinha qualquer, algoritmos se formando e se espalhando abertamente, publicamente – um verdadeiro domínio público. Palavras novas foram surgindo e se incorporando ao dia a dia: e-mail, www, MP3, Napster. Veio a explosão global, milhões de usuários, bilhões de arquivos, trilhões de cópias – perfeitas – circulando, sem que ninguém tivesse de “gastar nada”.

Mudança de paradigma

Ao se consolidar em grandes corporações, a indústria fonográfica perdeu, por assim dizer, o “olho do dono”. As gravadoras, em sua totalidade, assim como os bons restaurantes, dependiam do gosto apurado do chefe, que definia estilos, consagrava artistas em que acreditava, investia às vezes ao longo de décadas em determinado projeto, criando obras seminais e fundadoras de nossa cultura, sem necessariamente vincular o sucesso ao número de vendas. Num equilíbrio saudável, bons vendedores sustentavam bons artistas. Ao se consolidarem e transferirem o critério de sucesso para o valor das ações na bolsa, para o dividendo a ser pago aos acionistas, venceu a lógica desviada do mercado e suas leis de oferta e demanda, válida agora também para o conteúdo, vigorando apenas um raciocínio contábil de custo/benefício imediato, a ser avaliado no fim do trimestre. André Midani mostrou isso bem em sua antológica entrevista à *Folha de S. Paulo*, onde explicou o jabá, a vitamina do lucro rápido.

O discurso que acompanhou o processo de centralização da indústria fonográfica se resume a alguns aforismos profissionais que podem ajudar a entender as posturas da indústria e sua convivência com a internet. Vender muito de poucos artistas (é melhor do que vender pouco de muitos artistas); vender cada vez mais dos mesmos artistas (portanto, vender quem vende); vender para menos compradores que compram cada vez mais (nada de vender de loja em loja, o negócio é vender para

grandes magazines, supermercados e rede de lojas, custa muito menos e os riscos são menores). Quando isso estava sendo implementado de norte a sul e de leste a oeste, a indústria teve um crescimento financeiro gigante (o disco quádruplo de platina). Alguns artistas alcançaram visibilidade e mercado globais e em meados dos anos 1990 já se enxergava o erro da falta de desenvolvimento de novos artistas nas *majors*, e do fim da distribuição capilar, que entregava discos competentemente quase que em toda esquina. Os independentes apareceram e cresceram, para abrigar as tendências e artistas excluídos do processo de otimização das vendas. O pirata organizado também apareceu e cresceu, suprimindo primeiro o K7, aprendendo sobre logística e depois vendendo CDs nas esquinas, preenchendo os espaços abandonados pelas grandes empresas.

Quando o MP3 se popularizou, em 1996, não havia ninguém nas gravadoras de plantão para dialogar com a novidade, apenas advogados tentando erguer a proteção, a defesa contra o “inimigo”, que queria música, muita música, toda a música do mundo, agora ao alcance, disponível em listas organizadas minuciosamente por gêneros em canais como o Audiogalaxy, comentadas, recomendadas pessoalmente, com mecanismos de medida do sucesso mais transparentes e verazes: o número de pessoas que estavam disponibilizando as músicas. Mas fechou-se o Napster como opção jurídico-financeira, sem que outros setores dessa mesma indústria fossem ouvidos. O raciocínio natural de um produtor fonográfico seria seguir uma lógica anterior de muito sucesso: AM, FM e MP3 são todos meios de divulgação que devem ser utilizados. Mas a estratégia escolhida foi processar e dizer que era crime disponibilizar gratuitamente músicas protegidas por direitos autorais. A partir daí, veio a derrocada. Perderam todos: autores, músicos, produtores e donos da indústria. Toda a cadeia produtiva, debilitada pela centralização dos anos 1990, se desfez, sucumbiu ao avanço do reino digital, à lógica da cópia e da transmissão perfeitas, à economia da fartura, à cornucópia.

A música vai bem, obrigado

Mas a música vai bem, obrigado. Na internet, livre e solta, e fora dela. Os gêneros se fortalecem, novos intérpretes, orquestras, produtores, espetáculos. O Auditório Ibirapuera é, entre outros, exemplo de projeto de sucesso, de bom investimento em música, e que gera produtos, DVDs, CDs, programas de TV, impulsiona carreiras, chama a atenção do público para os músicos e para a música de forma generosa e com retorno consistente na imprensa. Os artistas, com a pergunta entalada na garganta – o que eu faço com o meu disco? – olham para o público, com a esperança de vender seu CD no final do show. O espetáculo renasce, é o momento raro, escasso. Um artista faz talvez 100 espetáculos por ano:

é um instante crucial a favor do artista. E, sim, funciona. No Auditório Ibirapuera, pode se esperar vender o CD para uma parte do público, aficionado e extasiado com um espetáculo impecável. Podem ser 250 discos num fim de semana, se essa moda se consolida, nas 40 semanas úteis do ano musical podem ser 10 mil discos por ano diretamente vendidos pelo artista, o disco souvenir. Nesse cenário de uma nova cultura da música sem vínculos com a indústria fonográfica, o CD é um artesanato, e, mesmo querendo pagar os autores, será preciso reconstruir um novo Ecad que pense em como ir buscar esse dinheiro, que por ser mínimo, pode desaparecer do radar.

Na verdade, um novo Ecad deveria ir buscar uma solução mais ambiciosa, mais ampla e abrangente, repensar o mecanismo de cobranças, ir buscar o valor devido à música em todas as transações que a música acrescenta valor, por menor que seja. Repensar a partir da falência do modelo da venda da cópia e do privilégio da difusão, estes sim, cadáveres insepultos.

Várias teses circulam na rede. Recolher, por exemplo, um dinheiro de todo mundo, empresas de comunicação e consumidores, um pouquinho por ano, uma única taxa de música, paga na conta do celular. Alguns reais para cada um das centenas de milhões de celulares já equivaleria ao que o Ecad arrecada hoje para os autores. Pelo preço de um CD por ano nos valores de hoje, por exemplo, poderíamos ter toda a música que quiséssemos e conseguíssemos consumir, remunerando todo mundo. Será necessária uma discussão nacional, com todos os envolvidos, uma Assembleia da Música, para refazer com urgência um modelo que levou décadas sendo tecido e que se desfaz como modelo financeiro viável, por pensar apenas na venda da cópia e no privilégio de transmissão como únicas referências de valor na música. Um novo Ecad que consiga interpretar as novas paradas de sucesso, medir o interesse real do público, a quantidade de vezes que a música circula pela rede (muito maior que via RTV ou cópias físicas) e a partir daí estabelecer uma distribuição de direitos que contemple mais rigorosamente a realidade.

Os artistas e seu público, estes continuarão se procurando e se achando, por afinidade, por interesse, com ou sem a ajuda dos intermediários, que são importantes e realizam os sonhos. O disco poderá ser substituído por outros ramalhetes ou maços de canções. A obra inteira do artista poderá andar junta de uma vez só, como nas caixas de CD – ou nos arquivos *torrent*. Mais ainda, todos os formatos poderão conviver, o CD, o LP, o MP3, arquivos comprimidos minúsculos e os hi-fi, e ainda o 96Khz, formato esotérico, a máxima fidelidade, som em alta definição, que já existe nos estúdios e que poderá florescer no DVD blue-ray e na banda larga. Em versões para tocar no celular, no som do carro, em formatos que ainda estão para ser inventados. Tudo junto, o virtual gratuito e o real absurdamente caro, como os LPs de 180 gramas a 100 dólares.

Muita coisa de graça, para divulgar. O impulso tem de ser, na verdade, como sempre foi, o máximo possível de execuções ou audições gratuitas. Essa é a forma de introduzir as pessoas a um repertório novo e monetizar o que tem valor, o privilégio, o único, o raro. O dinheiro está onde sempre esteve, inclusive no bolso dos espectadores.

Um dia, os artistas e o público irão se acostumar com outra lógica, segundo a qual a carreira de um artista não será mais apenas a sua carreira fonográfica: haverá outros marcos nesse percurso. A Wikipedia vai achar outro modo de organizar os fatos na vida de um artista de sucesso sem ser pela discografia. Talvez o mundo pop tenha pressa em ser clássico e de domínio público. E a pergunta certa será feita: o que será da música que eu faço?

PENA SCHMIDT, produtor musical responsável por algumas das gravadoras, bandas e festivais mais importantes das últimas quatro décadas no Brasil, é superintendente do Auditório Ibirapuera.

Martin Ogolter

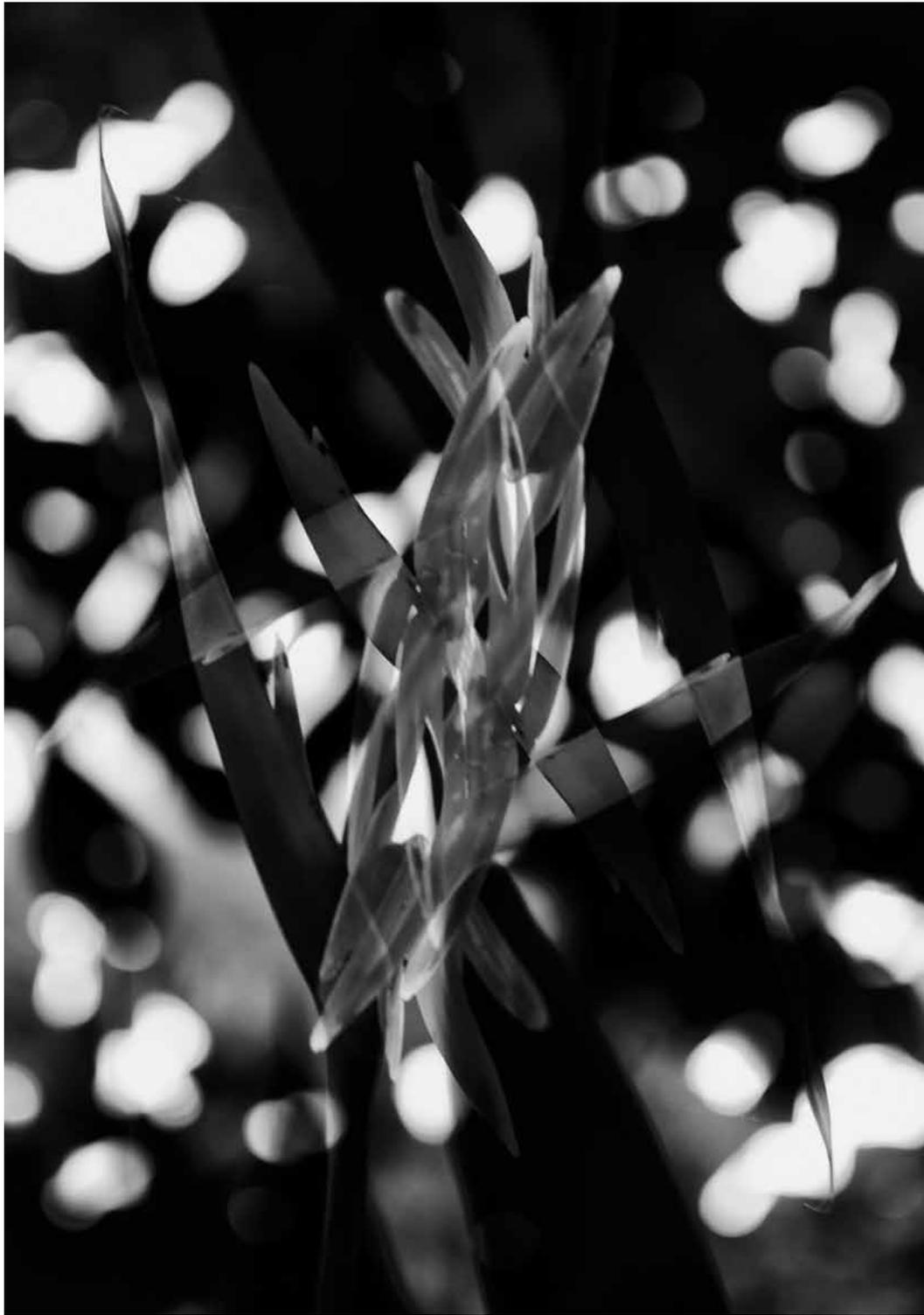
Martin Ogolter é fotógrafo e artista gráfico. Formado na conceituada School of Visual Arts, em Nova York, cidade onde viveu por 13 anos, produziu trabalhos como diretor de arte e designer para editoras e gravadoras como a Penguin Books e Atlantic Records.

Suas criações foram publicadas e premiadas em revistas internacionais de design e fotografia como *Grafis*, *Typographics*, *Creative Edge*, *Edwarda*, *Granta*, além de jornais como *The New York Times*. Em 2001, fundou, ainda em Nova York, a agência visual Studio Ormus, com a qual cria capas de livros e CDs, trabalhos de identidade visual e direção de arte.

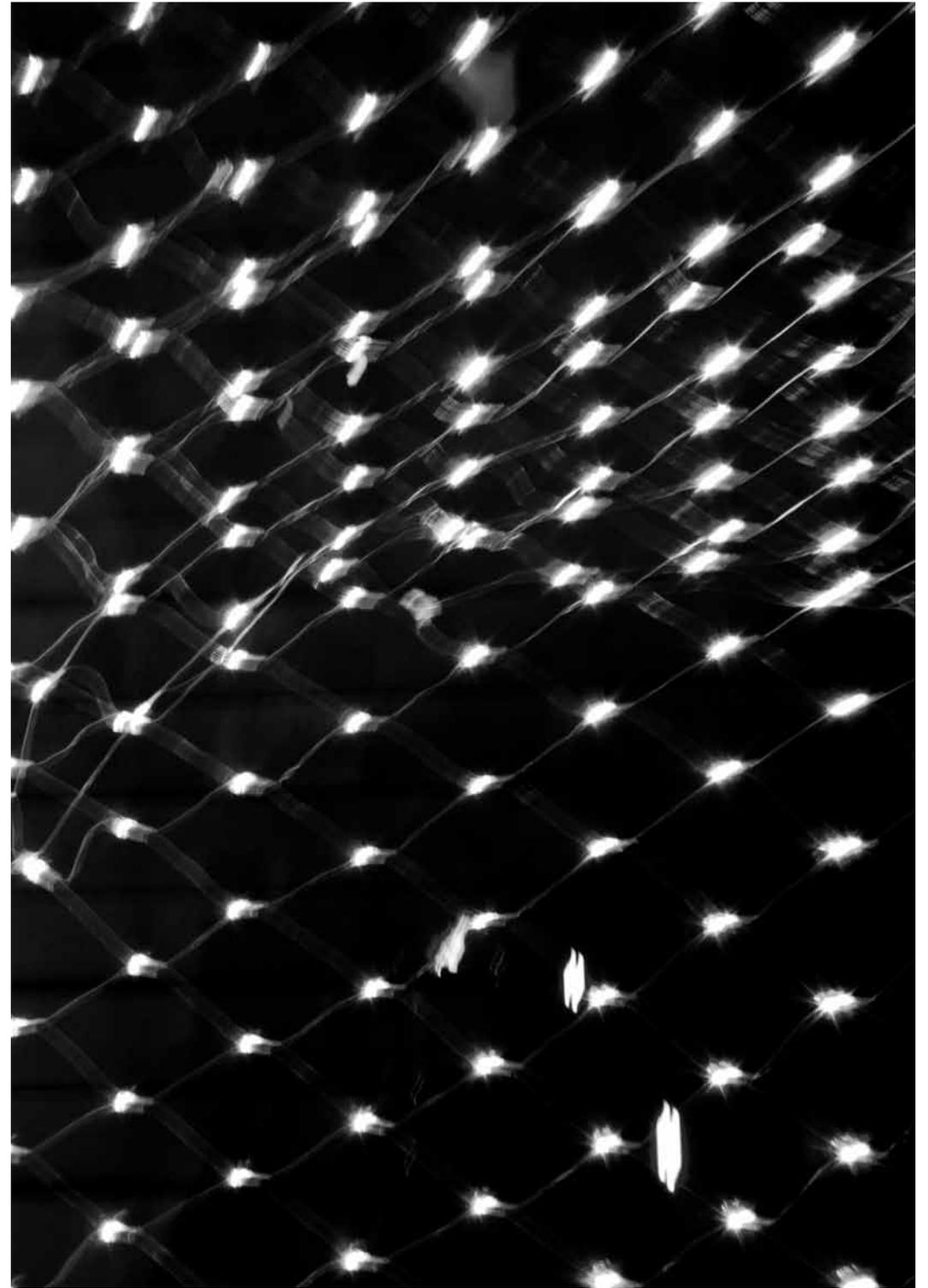
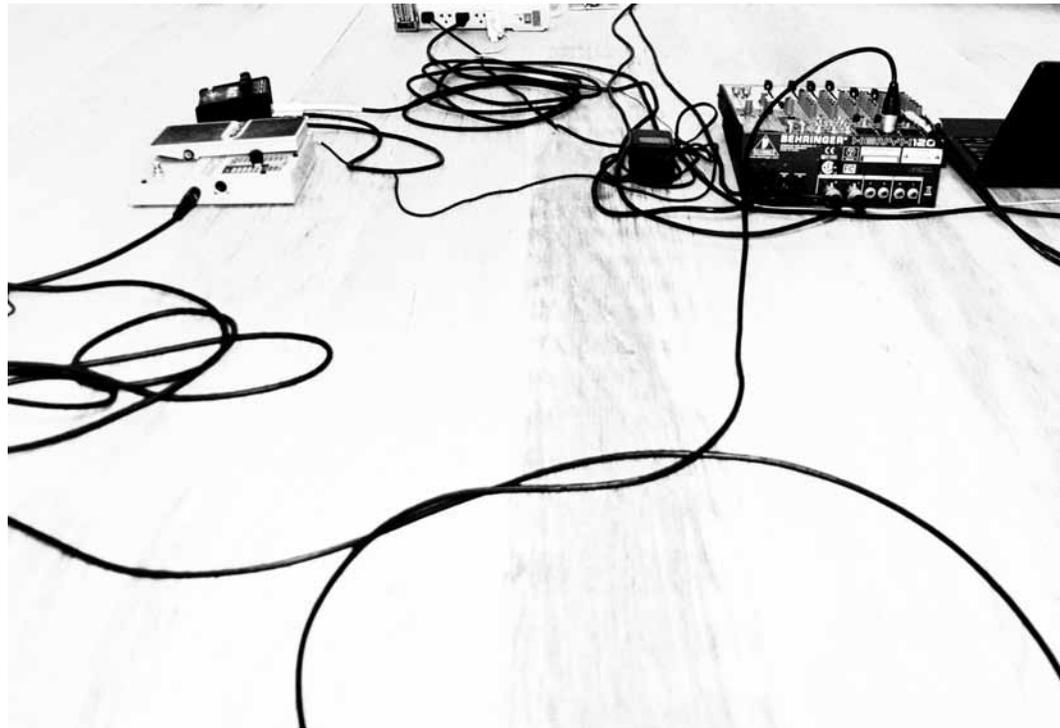
O seu trabalho mais conhecido é com música e literatura como capas para bandas como Led Zeppelin, Bush e François K e para livros de Arthur Miller, Salman Rushdie, J. M. Coetzee e Thomas Mann.

Austríaco, Ogolter vive no Rio de Janeiro desde 2003. Foi na cidade onde produziu as fotografias que compõem o ensaio. As fotografias trabalham com a ideia do ritmo musical.











Na Europa, existem práticas artísticas que buscam aproximações entre as evanescentes linguagens da arquitetura e da música. No Brasil, pode-se enxergar, com entonações distintas, relações entre essas artes que se fazem no tempo.

Arquitetura e música: artes do tempo

Guilherme Wisnik

Fazer cantar o ponto de apoio

No texto “Eupalinos ou o arquiteto”, escrito em 1921 para a revista *Architectures*, Paul Valéry cria um diálogo entre Sócrates e Fedro no mundo dos mortos, no qual Fedro descreve ao espectro do filósofo as obras e os pensamentos de Eupalinos de Mégara, um grande arquiteto grego, segundo ele, criador do templo de Ártemis. Entusiasmado com o que ouve, o Sócrates morto vai se declarar, ao final do texto, um anti-Sócrates: “o construtor”, amante das coisas materiais. No caminho dessa conclusão, porém, dá-se uma bela sequência de diálogos sobre a proximidade filosófica entre a arquitetura e a música, por oposição às outras artes, quando Sócrates, após ouvir o relato de Fedro sobre o arquiteto de Mégara, diz que se pudesse encontrar esse Eupalinos, lhe pediria ainda um esclarecimento: “Expressar-se mais claramente a respeito dos edifícios que, no seu dizer, ‘cantam’.” Valéry, nesse ponto, está construindo uma trama elíptica, ao colocar na boca do seu Eupalinos a famosa expressão de Auguste Perret, que tanto encantou Vilanova Artigas: “*L’architecture c’est l’art de faire chanter le point d’appui*”¹.

A partir desse mote, Sócrates prossegue desenvolvendo uma analogia entre arquitetura e música, diferenciando-as da pintura e da escultura. Diz ele: “Aproximo-as, distingo-as, desejo ouvir o cantar das colunas e configurar-me, no céu límpido, o monumento de uma melodia. Este imaginar me conduz muito facilmente a situar, de um lado, a Música e a Arquitetura, de outro, as demais artes. A pintura, caro Fedro, cobre somente uma superfície, tal como uma tela ou um muro; e simula objetos e personagens. A estatuária, do mesmo modo, orna somente parte da nossa visão. Mas um templo, com o conjunto de seus acessos, ou o interior desse templo, formam para nós uma espécie de grandeza completa na qual vivemos...” Assim, quando estamos dentro de um espaço

¹ “Arquitetura é a arte que faz cantar o ponto de apoio.” [N.E.]

projetado e construído, prossegue o Sócrates de Valéry, nos encontramos “em uma obra de homem, quais peixes dentro d’água, inteiramente banhados, nela vivendo, e a ela pertencendo.”²

2 VALÉRY, Paul. *Eupalinos ou o arquiteto*. São Paulo: Editora 34, 1996, p. 73.

Diante do espanto de Fedro pelo seu elogio à arquitetura, o espectro do filósofo continua sua reflexão indagando ao interlocutor se ele já não teve, alguma vez na vida, essas mesmas sensações na experiência de uma outra arte. E, diante da reticência de Fedro, exclama: “Ora! Jamais o experimentaste, ao assistir a uma festa solene ou ao participar de um banquete, a orquestra inundando a sala de sons e de fantasmas? Não te parecia ser o espaço primitivo substituído por outro, inteligível e variável, ou melhor, que o próprio tempo te envolvia de todos os lados? Não vivias em um edifício móvel, incessantemente renovado e reconstruído em si mesmo, todo consagrado às transformações de uma alma que seria a alma do próprio espaço? Essa plenitude cambiante não era análoga à uma chama contínua, iluminando e aquecendo todo o teu ser, através de ininterrupta combustão de lembranças, pressentimentos, arrependimentos, presságios e uma infinidade de emoções sem causa precisa? E aqueles monumentos, com seus ornamentos; e aquelas danças, sem dançarinas; e aquelas estátuas, sem corpo nem fisionomia (mas tão delicadamente delineadas), não pareciam envolver-te, a ti, escravo da presença total da Música?”³

3 *Idem*, p. 75.

Há que se reconhecer, aqui, a potência poética das imagens usadas por Valéry para aproximar duas artes aparentemente tão díspares como a arquitetura e a música, normalmente categorizadas segundo conceitos dicotomicamente opostos, tais como corpo e alma, ou espaço e tempo. Note-se que é justamente no cerne dessa dicotomia que incidem as imagens de Valéry, figurando a arquitetura e a música como duas artes não miméticas, cuja “presença total” toma o espaço e o tempo, transmutando um em outro, e transformando os homens em “peixes dentro d’água”, ao mesmo tempo em que as salas são inundadas por sons e por fantasmas.

Através do espectro de Sócrates, Valéry constrói uma visão nitidamente platônica das artes, valorizando sua essência ideal, por oposição à simples cópia da natureza, fadada ao engano. Mas ao fazê-lo, retira a arquitetura do campo menor das artes mecânicas, elevando-a à condição de arte do espírito, onde sempre esteve a música. Nesse sutil deslocamento está a modernidade de Valéry, cuja operação de reelaboração do lugar hierárquico das artes espelha um dos conceitos-chave da modernidade: a ideia de “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*, no alemão). Noção que surge com Wagner no século 19 – não por acaso procurando uma integração de princípios estéticos entre o espetáculo musical operístico e a arquitetura do teatro que o abriga⁴, e vem dar a base filosófica da Bauhaus e de uma série de outros movimentos de vanguarda no princípio do século 20, sobretudo na Rússia e na Holanda. Fundamentado na

4 Ver KOSS, Juliet. *Modernism after Wagner*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

estética da abstração, e em uma ética racional e universalista, esse princípio de convergência e integração das artes contrastava com os diversos particularismos políticos e ideológicos da Europa de então, que levaram, entre outras coisas, à eclosão da Primeira Guerra Mundial. Superando a divisão entre as artes, aspirava-se também à eliminação da sua “aura”, possibilitando a criação de uma unidade entre arte e vida.

Até a chegada da modernidade, as tentativas de se estabelecer pontes conceituais entre as artes seguiam o código normativo dos enciclopedistas, buscando criar associações formais entre disciplinas consideradas estanques. Tais analogias recaíam, em geral, sobre as regras de composição, associando proporções, escalas e frequência – como faz Goethe, ao relacionar as sete cores às sete notas musicais. Nesse sentido, seria possível equiparar a fachada de um edifício a uma partitura musical, por exemplo, decompondo seus respectivos elementos em ritmos.⁵

5 Ver ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, p. 162.

Sintomaticamente, um dos primeiros e principais princípios morfológicos das artes a serem atacados na modernidade foram as regras de composição, como termo regulador de uma relação hierárquica entre as partes e o todo. O que não impediu, no entanto, que esse modo de comparação analógica entre as artes através de princípios compositivos sobrevivesse por mais tempo. É o caso da explicação de Oscar Niemeyer para a variação irregular no espaçamento entre os arcos do edifício sede da Mondadori (1968), em Milão, como a busca de uma metáfora musical, introduzindo uma variação de ritmo na arquitetura. Pois em comparação com o classicismo regular do Palácio do Itamaraty (1962), seu irmão mais velho, o edifício da editora Mondadori parece, de fato, uma síncope arquitetônica.

No campo da arquitetura, uma das grandes revoluções trazidas pelo Movimento Moderno foi a eliminação do ornamento, considerado ultrapassado tanto por sua natureza artesanal, quanto por seu vínculo figurativo. Com isso, removiam-se os resíduos pictóricos e escultóricos da arquitetura, abrindo-se o campo para que ela se tornasse um abstrato jogo de planos, isto é, pura construção espacial, atingindo a sua essência. Nas palavras de Bruno Zevi, a arquitetura não deve receber o acréscimo de uma escultura adornando-a, já que a arquitetura é, ela mesma, “uma grande escultura escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha”⁶. A essência da arquitetura é, portanto, algo intangível e irrepresentável: o próprio espaço. E, sendo algo que provém do vazio, e não do sólido, o espaço é muito mais uma atmosfera do que um muro. Note-se aqui a semelhança da análise de Zevi com a construção poética de Valéry, que nos remete à música como a “mãe das artes”, dada à sua imaterialidade estruturante. Pois, evitando o engano das aparências, isto é, a necessidade de cópia imperfeita do visível, presente nas outras artes, música e arquitetura criam tempo-espaços envolventes e abstratos: uma, a própria “formação do universo”, a outra, “sua ordem e estabilidade”.⁷

6 *Idem*, p. 17.

7 VALÉRY, Paul. *Op. cit.* p. 77.

Pode-se dizer que o Movimento Moderno nas artes foi marcado por uma ambiguidade fundante: de um lado, pelo ideal de integração e síntese entre as diversas artes em uma “obra de arte total”, como dissemos, e de outro, pela especialização e redução de cada arte ao próprio meio (*medium specificity*), evitando-se a contaminação de uma esfera artística pela outra em nome de uma pureza autorreferente: o chamado “formalismo” moderno, que remonta à estética de Kant. Pode-se dizer, portanto, que boa parte da complexidade moderna decorre dessa contradição interna entre expansividade e reducionismo, ou, em outras palavras, da alternância pendular entre o seu ideal ecumênico de integração e o seu formalismo metalinguístico, autônomo e puro.

Uma interessante explicitação dessa dialética aparece nos textos de Kandinsky escritos em 1910, definindo o que chama de “mudança de rumo espiritual” na arte moderna. Na modernidade, diz Kandinsky, “cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Somos levados assim a constatar que cada arte possui suas forças próprias. Nenhuma das forças de outra arte poderá tomar seu lugar. Desse modo se chegará, enfim, à união das forças de todas as artes. Dessa união nascerá um dia a arte que podemos desde já pressentir, a verdadeira arte monumental.”⁸

Procurando definir o sentido da abstração na pintura moderna nascente, no contexto dessa simultânea diferenciação e integração das artes, Kandinsky a compara com a música, “a arte por excelência para exprimir a vida espiritual do artista”. Pois os meios, no caso da música, diz ele, jamais lhe servem para reproduzir a natureza, e sim “para inculcar vida própria nos sons musicais.” Por isso a inveja que os artistas plásticos sentem dos músicos, afirma Kandinsky, que faz com que se esforcem por descobrir procedimentos artísticos similares. “Daí, na pintura, a atual (1910) busca de ritmo, da construção abstrata, matemática; daí também o valor que se atribui hoje à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor.”⁹

A “obra de arte total” da era eletrônica

Se para a Bauhaus a unidade das artes significou de fato o rebaixamento da autoria em nome de uma criação coletiva, que superasse inclusive a divisão entre o trabalho manual e o intelectual, no contexto francês a chamada *synthèse des arts* atualizou, através da figura polivalente de Le Corbusier “arquiteto, desenhista, pintor, tapeceiro e pensador”, a imagem do “artista total” do Renascimento. Daí, por exemplo, a clara correspondência entre o seu *Modulor* e o *Homem Vitruviano*, de Leonardo da Vinci. E, no contexto da reconstrução francesa no pós-Segunda Guerra Mundial,

como mostra Joan Ockman, essa ideia de síntese foi tomada como uma premissa nacional, na forma de uma “epopeia plástica”.¹⁰

É nessa época que o engenheiro, matemático e músico gregoromano Iannis Xenakis vai trabalhar como arquiteto no escritório de Le Corbusier, tornando-se o seu braço direito em projetos como o convento de La Tourette (1954) e, sobretudo, o Pavilhão Philips (1956) para a Exposição Universal de Bruxelas, em 1958. Este último, originado de um “poema eletrônico” de Le Corbusier, e concebido como espaço para um espetáculo de luz, som, imagens, cor e ritmo, apareceu, segundo Xenakis, como a cristalização final desse conceito de uma síntese orgânica das artes.¹¹ Nele, de acordo com Ockman, “a *gesamtkunstwerk* novecentista apareceria reencarnada como espetáculo da era eletrônica”.¹²

Um dos grandes nomes da música de vanguarda no pós-Segunda Guerra Mundial, Xenakis é referência obrigatória no debate sobre a relação entre música e arquitetura. Condenado à morte na Grécia por seu envolvimento político durante a resistência à ocupação nazista, imigrou ilegalmente para a França em 1947, conseguindo empregar-se como calculista no escritório de Le Corbusier, onde permaneceu até 1959. Esse é um encontro de grandes consequências, já que Le Corbusier e Xenakis foram, ambos, “artistas totais”, que trabalharam cruzando as fronteiras entre as disciplinas artísticas, apontando de fato para sínteses complexas que são, a um tempo, marcas muito pessoais, por um lado, e sinais indelévels do tempo em que viveram, por outro.

Se Le Corbusier entrou para a história como um dos grandes racionalistas modernos, o “brutalismo” da sua obra no pós-guerra, no entanto, é muitas vezes visto como poético, simbólico e arcaizante. Uma contradição que, na verdade, espelha a enorme riqueza da produção e do pensamento desse arquiteto, que se, por um lado, declarava ser a casa uma *machine à habiter*¹³, por outro, buscava inspiração em elementos poéticos aleatórios, que chamou de *objets à réaction poétique*¹⁴, defendendo sempre, além disso, a preponderância da intenção plástica na criação arquitetônica. Quando Xenakis, um fervoroso pitagórico, chega ao seu ateliê na rue des Sèvres, em Paris, o arquiteto franco-suíço já havia sistematizado o seu *Modulor* (1943-46), que estabelece a primeira identificação forte entre os dois. O *Modulor* é um sistema de proporções formado por duas progressões paralelas de números, cuja relação corresponde à seção áurea e à sequência de Fibonacci. Criado para compatibilizar os diversos sistemas de medida através de uma referência antropométrica estável, o *Modulor* criou também a imagem de uma medida harmônica universal, usada como módulo pelo arquiteto em seus “traçados reguladores”, responsáveis por definir as proporções dos seus edifícios.

Entre 1953 e 54, Xenakis compõe *Metastaseis*, sua primeira peça orquestral importante, declaradamente baseada nas relações matemáticas

¹⁰ Ver OCKMAN, Joan. A plastic epic: the synthesis of the arts in France in the mid-twentieth century” in: PELKONEN, EEva-Liisa e LAAKSONEN, Esa (org.). *Architecture + art: new visions, new strategies*. Helsinki: Alvar Aalto Academy, 2007.

¹¹ Ver Xenakis, Iannis. *Music and architecture: architectural projects, texts and realizations*. Hillsdale: Pendragon Press, 2010, p. 93.

¹² OCKMAN, Joan. Op. cit., p. 43.

¹³ *Máquina de morar* [N.E.]

¹⁴ *Objetos à reação poética* [N.E.]

⁸ KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 59.

⁹ *Idem*, pp. 57-58.

do *Modulor*. Como observa Ticiano Rocha, o *Modulor* pode servir, por seu caráter universalizante, como uma ferramenta de ligação de elementos heterogêneos, tais como, no caso da música, “as frequências, de progressão geométrica (logarítmica), e as durações, de progressão aditiva (linear)”¹⁵. A primeira notação da peça é um gráfico que parece mais um esquema arquitetônico do que uma partitura, e revela a crença do compositor – partilhada com Le Corbusier – de que uma ordem numérica oculta rege as relações humanas, determinando a base da criação artística. Essa ordem, no entanto, não aparece na música de Xenakis em um plano “visível”, dispersando-se formalmente em nuvens sonoras recheadas de ruídos e silêncios. Ao comentar essa peça, Xenakis cita a famosa frase de Goethe, baseada em Novalis, de que “a arquitetura é música congelada”, afirmando, de forma complementar, que do ponto de vista de um compositor, é possível dizer que “a música é arquitetura em movimento”¹⁶.

Mas a apoteose dessa tradução formal interna entre música e arquitetura se dá no projeto do Pavilhão Philips para a Exposição Universal de Bruxelas, criado por Xenakis a partir de um esboço de Le Corbusier. A própria encomenda já incentivava o caráter experimental da construção: um espaço para apresentar as novas tecnologias de luz e som da Philips, e não para expor produtos. Liberado de constrangimentos funcionais, o pavilhão foi pensado por Le Corbusier como um “recipiente” ou “estômago”, isto é, o envelope uterino para uma performance multimídia de dez minutos, na qual o seu “poema eletrônico” contracenaria com uma peça sonora encomendada a Edgard Varèse, além de um interlúdio composto por Xenakis.

Estrutural e espacialmente, Xenakis desenvolveu essa ideia criando um inusitado conjunto de agudos mastros e superfícies curvas e irregulares, geometricamente definidas como paraboloides hiperbólicos autoportantes, dispensando assim qualquer ossatura estrutural. Explorando a plasticidade moldável do concreto armado, o engenheiro-compositor criou um edifício decididamente inovador, no interior do qual as imagens eram projetadas sobre superfícies curvas e contínuas, e o som se propagava de forma calculadamente polifônica e irregular. Rompendo o limite entre os planos verticais e horizontais, isto é, paredes e coberturas, Xenakis afirma ter realizado espacialmente no Pavilhão Philips aquilo que havia buscado em *Metastaseis*: “uma maneira de chegar de um ponto a outro sem quebra de continuidade”¹⁷, associando os glissandos musicais ao parabolóide hiperbólico. Ainda segundo Sven Sterken, a ponte entre música e arquitetura pode ser verificada, aqui, na transição contínua entre dois estados distintos: “no espaço acústico essa condição é articulada no desenvolvimento do uníssono aos sons em clusters, enquanto no espaço arquitetural é expresso pela fusão da superfície horizontal e do plano vertical da parede”¹⁸.

15 ROCHA, Ticiano. Nexo entre música e arquitetura em abordagens composicionais (manuscrito inédito).

16 XENAKIS, Iannis. Op. cit., p. 46.

17 *Idem*, p. 99.

18 STERKEN, Sven. Music as an art of space: interactions between music and architecture in the work of Iannis Xenakis in: *Ressonance: essays on the intersection of music and architecture*, vol. 1. Ames: Culicidae Architectural Press, 2007, p. 32, citado in: ROCHA, Ticiano, op. cit.

O canto contínuo do Brasil

No Brasil, a associação formal entre música e arquitetura nunca foi objeto de especulação artística direta, nem tampouco de análise teórica. Contudo, aparece de forma difusa, porém recorrente, no imaginário nacional, com a frequente associação entre Brasília e a bossa nova, por exemplo. Algo que Chico Buarque – um compositor que cursou arquitetura – sintetizou belamente numa pequena autobiografia poética em homenagem a Niemeyer, ao afirmar: “Quando a minha música sai boa, penso que parece música do Tom Jobim. Música do Tom, na minha cabeça, é casa do Oscar”¹⁹. Mas no que consistiria essa relação, para além da coincidência cronológica, e da possível conexão afetiva pessoal, a que se refere Chico Buarque?

Como se sabe, a arquitetura moderna brasileira nasceu da “semente plantada” por Le Corbusier em 1936, segundo as palavras de Lucio Costa. E, depois do “milagre” do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro, atingiu sua forma madura e original no conjunto da Pampulha, projetado por Oscar Niemeyer em 1940. A obra-prima do conjunto é a Igreja de São Francisco, formada por superfícies curvas aparentemente apoiadas umas sobre as outras, sem lajes de cobertura nem pilotis. São abóbadas parabólicas, semelhantes às de hangares industriais, mas associadas em conjunto, criando um ritmo movimentado. Tal opção formal desfaz as distinções entre elementos estruturais e de vedação, criando superfícies únicas, contínuas e curvas.

Ao comentar essa novidade trazida pela igreja da Pampulha, o poeta e calculista Joaquim Cardozo observou que Niemeyer inaugurava ali um novo “ritmo” na arquitetura brasileira e mundial, com “panos de concreto” cuja leveza era semelhante à de “invólucros de balões e dirigíveis”. Assim, ao invés de eliminar os muros pelo emprego progressivo de pilotis, como se supunha acontecer, o arquiteto estava reabilitando os muros, porém segundo curvaturas e inclinações diversas das convencionais. Quer dizer que os seus “panos de concreto”, inaugurados com a igreja da Pampulha, já não surgem subordinados ao verticalismo da tradição clássica e da geometria euclidiana. Com sua marquise de entrada inclinada, sua torre sineira abrindo-se em feixes para o alto, sua escada de acesso ao coro em forma helicoidal irregular, e suas abóbadas parabólicas de diferentes alturas e profundidades, a igreja da Pampulha é, segundo a expressão de Cardozo, “uma exuberante exposição de averticalismo”²⁰.

Não seria possível enxergar aqui a antecipação de muitas das revoluções espaciais que o Pavilhão Philips apresentaria em 1958? Como termo comum a ambas as obras, temos a exploração plástica do concreto armado, criando superfícies curvas na forma de abóbadas, que desfazem a distinção entre verticalidade e horizontalidade em nome de

19 BUARQUE, Chico Buarque. A casa do Oscar in: *Fernando de Barros e Silva, Chico Buarque*. São Paulo: Publifolha, 2004, pp. 14-15.

20 CARDOZO, Joaquim. Arquitetura brasileira: características mais recentes in: *Módulo n. 1*. Rio de Janeiro: 1955, p. 6.

uma continuidade total. Sabe-se que Niemeyer explica o desenho desses planos curvos através de referências miméticas: as curvas da mulher brasileira e o perfil sinuoso das montanhas do Rio de Janeiro. Mas, para efeito da questão que aqui nos concerne, me parece que poderíamos associar de forma produtiva essa plasticidade fluida e contínua do concreto armado, com suas curvas, às indefinidas camas orquestrais de Tom Jobim – o correspondente local dos glissandos de Xenakis –, ou ao canto contínuo de João Gilberto, aproximado à fluidez da fala. E, estendendo essa associação, poderíamos comparar o mecanizado canteiro de obras norte-americano, baseado na montagem de peças metálicas pré-fabricadas, com o *staccato* dos naipes de metais no jazz, onde a noção do todo é dada pela soma de partes independentes.

Como já mostrou Lorenzo Mammì, o pulso fluido da bossa nova relativiza a oposição entre tempo forte e tempo fraco – característicos do jazz, do rock e do reggae, por exemplo –, não permitindo que ela seja incorporada, como outros ritmos sul-americanos, às linguagens musicais mais conhecidas. Pois nesse pulso indefinível, é “como se o tempo ainda não fosse solidificado num movimento mecânico, e deixasse espaço a variantes individuais”²¹. Assim, voltando à nossa comparação, me parece que esse procedimento suspensivo da bossa nova é muito semelhante ao usado recorrentemente por Oscar Niemeyer, quando suprime a tectônica dos edifícios em nome da criação de uma forma leve que parece pousar docemente no chão, sublimando qualquer esforço estrutural.

Não sabemos se Eupalinos existiu. Mas, na dúvida, talvez fosse o caso de apresentar ao espectro de Sócrates as colunas desenhadas por arquitetos como Oscar Niemeyer e Vilanova Artigas, que, com distintas entonações, cantam como quem fala.

GUILHERME WISNIK é crítico de arquitetura e compositor. Escreveu os livros *Estado Crítico: à deriva nas cidades* (Publifolha, 2009), *Lucio Costa* (Cosac Naify, 2001) e *Caetano Veloso* (Publifolha, 2005).

²¹ MAMMÌ, Lorenzo. João Gilberto e o projeto utópico da bossa nova in: *Novos Estudos* n. 34. São Paulo: Cebrap, 1992, p. 69.

Mais do que nunca vivemos numa sociedade de colecionadores de dados e arquivos. Kenneth Goldsmith, criador do ubuweb, fala sobre como a escolha desse conteúdo interfere na criação e na apreciação da música, da escrita e das artes.

O homem do tempo

Juliana Nolasco e Tiago Mesquita

Tradução de Raquel Setz

Kenneth Goldsmith é o homem por trás do ubuweb, o maior arquivo da vanguarda internacional da internet, quiçá, o maior arquivo da vanguarda. Partiu de uma ideia muito simples e ousada: não criar nada e se pôs a reunir coisas prontas, falas dos outros.

A ideia apareceu primeiro em seus livros. Feitos a partir da apropriação de textos anônimos do rádio, da imprensa e de comunicados banais. Além disso, como pesquisador, organizou duas coletâneas sobre Andy Warhol: uma com entrevistas do artista e o aclamado *Giant Book*, da Phaidon Press, e apresentou por anos o *Kenny G Show* na estação de rádio WFMU.

No ano passado, estive no Brasil para um seminário do Itaú Cultural, no meio tempo quis peregrinar por São Paulo, conhecer seus botecos e a vida comum da cidade. Foi nesse momento que realizamos essa entrevista em que falamos sobre o ubu, sobre coleções, cultura digital, vanguarda e o impacto do acúmulo desses arquivos na criação.

Quando você se aproximou da poesia?

Estudei artes visuais, eu era escultor. O meu objetivo era fazer coisas bonitas. E eu fiz, por 15 anos tive uma boa carreira. Mas comecei a usar palavras em minhas esculturas e nessas grandes esculturas de livros. Mas as palavras se tornaram muito mais interessantes que as esculturas, e deixei de gostar de ter de fazer as esculturas. Joguei as esculturas fora e então passei a só trabalhar com palavras. A galeria é um espaço ruim para as palavras. Numa galeria, eu quero ver tudo rapidamente. É por isso que quando as pessoas usam palavras na arte, elas são bem curtas. Jenny Holzer: uma frase. Laurence Weiner: uma frase longa. Porque o público não aguenta mais do que isso. Eu queria me envolver mais com a textualidade e realmente escrever. Então finalmente abandonei o mundo da arte e por uma circunstância muito estranha acabei no mundo da poesia e eu não escrevo poesia!

Mas você escreve livros.

Sim, escrevo livros conceituais. Havia algo no mundo da poesia que pode aceitar o que eu fazia como parte do que eles gostavam, do modo como eles viam o mundo. Havia um movimento nos Estados Unidos chamado *Language poetry*. É bem experimental, talvez o último resquício de modernismo. E essas foram as pessoas que me acolheram. Charles Bernstein, Bruce Andrews, Ron Silliman trabalhavam uma escrita muito enraizada na política dos anos 1960-70, nas ideias modernistas dos anos 1960-70. Uma ideia que estava terminando no mesmo momento em que a internet surgia. E a internet mudou o modo como usamos a linguagem. Há todo um movimento em torno do uso da linguagem do modo como comecei a fazer, com a ascensão da internet. Estamos aparecendo agora. Há várias pessoas trabalhando desse jeito agora, conceitualmente usando a linguagem quase como se fosse argila.

Você pode explicar os procedimentos do que chama de escrita não criativa?

Claro. Todos os meus livros são baseados em coleções. Os primeiros eram baseados em coleções de obras colocadas em ordem alfabética e silábica. Então fiz um livro chamado *Fidget*, que são todos os movimentos que meu corpo faz em um dia. Depois fiz um livro chamado *Soliloquy*, com todas as palavras que falo em uma semana, do momento em que acordo na segunda-feira de manhã até o momento em que vou dormir no domingo à noite. É um livro grande. E então a grande virada veio quando fiz um livro chamado *Day*, em que copieei a edição do dia do *The New York Times*, do começo ao fim, inteiro. Novecentas páginas.

“As pessoas que sabem gerenciar e mostrar o que há de melhor são os verdadeiros artistas de hoje.”

Na verdade, então ainda é uma ideia de escultura, mesmo na internet. Porque você usa um espaço não físico, e a poesia que te interessa é toda baseada no espaço.

Absolutamente. É realmente físico. Quando deixei de ser um escultor e fui para o computador, nunca esqueci da escultura. Porque há algo muito físico no uso da linguagem na web. Pela primeira vez na história, toda nossa mídia é feita de linguagem. Já aconteceu de alguém te enviar um jpeg por e-mail e não dá certo e o e-mail todo fica cheio de códigos?

Sim.

O mesmo material com que se faz o jpeg é a matéria-prima que Shakespeare usava para escrever seus sonetos. É uma sequência de códigos. A mesma coisa, só que numa ordem diferente, com um senso de decodificação diferente. Você tem de entender que toda mídia hoje é feita de linguagem: filme, música, fotografia. Tudo é linguagem alfanumérica. Isso é muito radical. Agora você pode usar a linguagem para fazer outra linguagem acontecer. Queria ter meu laptop aqui, para mostrar para você. Você pode pegar um retrato de Shakespeare, um jpeg do Shakespeare, e mudar de jpeg para txt, então se torna um arquivo de texto. Você abre e é toda aquela tranqueira. E então você pega todas as obras do Shakespeare, copia, coloca no meio do código de jpeg e salva. Quando você abrir, vai ver que a imagem está completamente mudada. E, se você for esperto, pode fazer a imagem parecer uma obra cubista só colocando um soneto, digamos o 93º soneto, algumas vezes. E, de repente, se você for cuidadoso, terá essa imagem completamente diferente. Então é uma época muito importante para a escrita. Linguagem não é algo para simplesmente comunicar pensamento, é como argila, escultural, e você pode usá-la para mudar outras coisas. A linha de comando no DOS também fazia isso. De repente, toda a ideia do que é escrever foi completamente transformada por causa dessas possibilidades. Como a pintura na época da fotografia, a escrita tem seu momento de crise e acredito que é muito significativo e ainda não foi entendido.

Você acha que o mesmo acontece com a música, com a linguagem musical? A relação da linguagem com a internet...

Não acho que a mudança na música seja somente estética, mas sobre distribuição. Ninguém liga mais para o que algo é. O importante é como está sendo distribuído. Isso é radical. Ninguém liga para o conteúdo, mas como ele é publicado. É por isso que os sites mais importantes não são aqueles que criam conteúdo original, mas aqueles que apontam qual o melhor conteúdo. No blog Boing Boing, por exemplo, os editores não criam nada, mas sabem apontar quais são as coisas mais legais. Então quem seleciona se torna mais poderoso que os criadores. As pessoas que sabem gerenciar e mostrar o que há de melhor são os verdadeiros artistas de hoje. Todos fazemos isso, porque o arquivo digital é a nova arte popular. É algo que todos fazemos, todos somos arquivistas agora.

Isso tem a ver com a origem do ubu.com?

Em janeiro de 1995 eu vi *web browsers* gráficos pela primeira vez. Acho que era o Netscape ou Mosaic. Era uma tecnologia de rede bem antiga, em que as imagens não apareciam como agora, de uma vez, mas iam sendo preenchidas aos poucos. Era quase como uma animação. Era quase a ideia de um livro animado, um pedacinho aparecia cada vez que você mexia, e eu pensei: “Uou, isso é como poesia concreta”. E eu pensei que a poesia concreta ficaria muito bem na tela. Então escaneei algumas obras do poeta brasileiro Augusto de Campos e elas ficaram muito bonitas na tela iluminada. A poesia concreta funcionou lindamente com a antiga ideia de computador, porque as primeiras interfaces também eram bem bidimensionais. O modernismo radical do grupo Noigandres, que veio em 1953 com essas superfícies muito planas, era perfeito para a internet, era o que a poesia concreta estava esperando. O ubu começou só com essa poesia, as obras originais ainda estão lá.

Em seus primeiros dias de ubu, como o trabalho no site mudou quando você deixou de trabalhar somente com poesia de estética radical e passou a trabalhar com novas linguagens como música e vídeo? Como os procedimentos e o site mudaram?

“Acho que o melhor aspecto social é a habilidade de compartilhar.”

Comecei a colocar alguns arquivos de RealAudio de poesia sonora. Então havia “Beba Coca-cola” do Décio Pignatari. Há uma gravação ótima de um grupo cantando “Beba Coca-cola”. Depois disso, vieram os arquivos de áudio de poesia sonora e poesia concreta, e foi fantástico. O problema chega com o trabalho do John Cage. Ele fazia poesia concreta e sonora, mas também colocava orquestra nessa poesia. E eu disse: “Não, espera um pouco. Agora isso está virando música orquestral ou alguma outra coisa. Não sei o que fazer com isso. Não posso chamar o trabalho de John Cage simplesmente de poesia sonora”. Então decidi mudar o subtítulo do site de poesia concreta e sonora para *avant-garde*. Não havia espaço na internet para a vanguarda. E a partir daí o site passou a se abrir e a ser um centro para a vanguarda. Mas a raiz dele foi a poesia concreta do Noigandres.

Com a internet, você tem sua coleção, mas todo mundo também pode tê-la.

O ubu é uma grande coleção. Eu tenho os livros, os CDs, milhares de discos, os arquivos. Coleciono, coleciono, coleciono. Então é realmente o que eu acho legal. Eu amo isso. Acho que o melhor aspecto social é a habilidade de compartilhar. O problema é que todo mundo pensa que o ubu é uma instituição, uma grande instituição. Mas é só o que um cara acha legal.

E todos estamos manipulando arquivos, não é?

Sua coleção de MP3, suas fotos são seus arquivos. Você cuida deles, organiza, arranja, remove coisas. Todos fazemos isso, todo mundo. Viramos todos grandes arquivistas de foto, músicas, filmes e mesmo da correspondência do gmail. É um momento louco. As pessoas passam a maior parte do dia colecionando: movemos o arquivo para nossas máquinas, então o guardamos em alguma pasta, depois enviamos para algumas pessoas para que eles possam ir até o arquivo e fazer o *download*. Compartilhamos informação e damos *retweet*, *reblog* etc. E pela sua influência nessas redes, você se torna muito poderoso. A arte mais interessante e relevante está lidando com arquivos, com distribuição, *copyright*, essas questões.

“Assim que você coloca algo na internet, ele não te pertence mais.”

Gerenciar informação...

Claro. Para mim, a ideia do que é um artista é completamente diferente. Na verdade, é muito semelhante ao que acontece quando o curador se torna mais importante que os artistas em uma exposição internacional. Os artistas reclamam disso, mas eles não estão entendendo a coisa toda: todo mundo é um curador hoje. A maneira como nos guiamos por esse caminho de informação, a maneira como editamos o que já está por aí, o que já foi digitalizado é a nova obra de arte, a nova escrita.

Como autor, qual sua opinião sobre propriedade? É um novo problema?

Assim que você coloca algo na internet, não te pertence mais. As pessoas ficam bravas comigo porque pego coisas e coloco no ubu. Mas os arquivos estão na internet! Você colocou na internet!! Agora vai ficar bravo comigo? Talvez o novo radicalismo seja publicar em papel. Acredite: ninguém vai mexer com você. Não coloque na internet. No minuto em que você faz isso, por causa da natureza da rede, está aberto, não há propriedade intelectual. Tudo está sendo perseguido para se tornar remix. Isso é muito engraçado no ubuweb: muitas das pessoas no ubuweb não sabem o que os sons significam, de onde vêm. Muitas pessoas que usam o ubuweb são DJs atrás de sons estranhos para suas mixagens. E então você tem Henri Chopin ou Décio Pignatari ou Bob Ashley no meio de uma mixagem para pista de dança. Ouvi de pessoas na Europa que elas estavam dançando e então uma poesia sonora entrou na mixagem. Não há mais estabilidade em nada. O contexto é absolutamente louco. Você não pode dizer “isso é meu”. Acho ótimo, amo essa ideia.

O que acontece com o arquivo jpeg de Shakespeare e o uso da linguagem, como você nos explicou, é mais o que acontece com a música: o DJ usa a linguagem que está pelo espaço digital?

Totalmente. Eles fazem a mixagem, fazem *upload* em algum lugar e então alguém pega essa mixagem e faz um remix. Há meios de continuar infinitamente os remixes, e também com vídeo. Onde está o original? Qual é o melhor? Onde isso para? Nunca para. Esse é o problema da Bienal de

São Paulo: por melhores que as obras sejam, é o fim. Anri Sala faz uma obra ótima e pensa que é a melhor condição da caixa dentro de uma caixa. Besteira! Isso não é contemporâneo. Há vídeos de Anri Sala no ubu e eu espero que as pessoas os retalhem e façam algo louco com eles, o que é contra a vontade do autor.

Você sabe quando a ideia de apropriação começou na música?

Bem, começa com a música concreta, com Pierre Schaeffer. É a mesma coisa com o copiar-e-colar: “Oh, temos um gravador de fita. O que acontece se pegarmos o barulho de um trem e desacelerarmos? Não precisamos mais escrever partitura, é música concreta”. Agora esse momento finalmente chegou ao texto, à escrita. É um momento realmente louco.

É estranho, porque nunca tivemos essa perspectiva de como a escrita usa apropriação e a utilização da não escrita.

Você verá cada vez mais agora. As pessoas dizem: “Você ainda é muito conservador, porque continua colocando seu nome nos seus livros, você ainda assina”. E elas estão provavelmente certas. Acredito que no futuro os livros serão escritos anonimamente e passados para frente como um remix. Quem se importa com quem fez o remix?

Mas o ubu não é exatamente esse passo após seu livro?

O ubu é uma ponte entre algumas coisas, eu acho. É bem fora de moda em vários aspectos, sabe. Não toquei em um computador até os 33 anos, nem tinha visto um computador até então. Entendo esse momento porque lembro do momento anterior, lembro da vida antes de tudo isso. Para mim, é incrível. É por isso que posso fazer esses grandes pronunciamentos: porque eu lembro. Cresci nessa espécie de cultura analógica, então vejo o quão radical isso tudo é. Mas as pessoas mais novas – meus alunos – ficam: “O quê? Está louco? É internet, qual é a grande coisa?”. Pude ter essa perspectiva maravilhosa por causa da minha idade e de onde venho. Pude exergar isso da maneira como as pessoas que vieram antes não entendem – as que vieram depois também não entendem, para elas é como abrir a torneira. É uma viagem estranha, um caminho estranho.

Sobre “abrir a torneira”, Gerd Leonard escreveu uma vez que música na internet é como água, porque com internet você busca, troca e ouve música em qualquer lugar, então outros modelos de remuneração precisam ser pensados, como o pagamento de uma taxa – você acredita que esse é o futuro da distribuição?

Adoro essa parábola da água. Você pode pensar no ecossistema digital. Sabe a parte em *Ulisses* em que Joyce fala sobre as diferentes formas que a água assume? Pode ser congelada, pode ser uma torrente, pode ser chuva, pode evaporar. Uso essa parábola como um meio de pensar os ecossistemas digitais. Você tem fluxo digital, circulando o tempo todo pela rede com seus encanamentos gigantes. Você pode fazer *upload* e inserir conteúdo na *datacloud*¹ – essa ideia de nuvem de dados, você pode usar a terminologia da nuvem. E a nuvem fica cheia e chove e fazemos *download* de *torrents*². E então os *torrents* inundam nosso disco rígido, formam poças e há um momento em que eles não têm forma definida, é só uma enorme bacia lacustre; então eles se solidificam em, digamos, um iceberg, que seria um arquivo de um filme.

Quase uma Mona Lisa digital. (risos)

Estou te falando. Ao mesmo tempo, se você tem um *torrent*, ele está sendo baixado mas também está evaporando para outras pessoas. E então você tem perda de dados, você tem desastres que são como os fenômenos naturais (tornados ou furações). Você tem inundações, inundações digitais, *denial-of-service attacks*³, quando você inunda um servidor. Toda essa terminologia... Quando você diz “como abrir a torneira”, você deve pensar que isso é parte de um ecossistema de dados muito maior. Se pudéssemos materializar os códigos digitais invisíveis ao nosso redor, seria como o ar. Está tudo aqui e não enxergamos. Não sabemos qual o código digital emanando daquela coisa específica, mas eles estão onde quer que estejamos, é como o clima. As mídias digitais são nossa atmosfera agora, respiramos isso. (*respira forte*) Acabei de inspirar uma ligação telefônica.

¹ Em português, nuvem de dados. [N.E.]

² Também nesse caso Kenneth usa a metáfora da chuva, comparando as chuvas torrenciais com o Torrent, um sistema de compartilhamento de arquivos.

³ Denial-of-service-attacks (DoS), na tradução ataque de negação de serviço é uma tentativa em tornar recursos na internet indisponíveis para os utilizadores. Os principais alvos são os servidores web. Por meio da multiplicação de acessos e conseqüente sobrecarga, o ataque tenta tornar as páginas hospedadas indisponíveis.

“Estamos movendo tudo, o conteúdo é criado e consumido, e às vezes pagamos por isso, às vezes, não. A ideia de que tudo é de graça é fictícia e não me interessa.”

Toda essa linguagem, todas essas linguagens invisíveis estão no ar agora mesmo. O ar está impregnado de códigos, de palavras.

Usando o paralelo com a água: antes, abríamos o bebedouro na rua e bebíamos água, mas agora temos de pagar por isso. A internet, às vezes...

Você paga pela água. Utilidades. Você paga impostos para manter a água limpa e pura, não é de graça. Estou tentando ir um pouco mais longe da economia do mundo digital. Estamos movendo tudo, o conteúdo é criado e consumido, e às vezes pagamos por isso, às vezes, não. A ideia de que tudo é de graça é fictícia e não me interessa. Você tem de pagar pelo seu ISP (internet services protocol), também pela nuvem de dados. Você pode ter bolsões de autonomia dentro dele, mas é parte de um sistema econômico imenso. Nesse sentido é muito bonito, se pensar na água como metáfora.

Um panorama da historiografia da música brasileira que mostra como os registros foram importantes para construir um imaginário sobre o que seria a música brasileira.

Música em conserva¹

José Geraldo Vinci de Moraes e Cacá Machado

¹ Esse texto está baseado no capítulo Música em conserva: memória e história da música no Brasil” in: VINCI DE MORAES, José Geraldo, MACHADO, Cacá. *Música em conserva. Memória e História de la música en Brasil* en BRESCIANO, Juan Andrés [comp.] *La memoria histórica y sus configuraciones temáticas. Una aproximación interdisciplinaria*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur, 2011.

² FENTRESS, J. e WICKHAM, C. *Memória social*. Lisboa: Ed. Teorema, 1992.

³ Embora vários historiadores desde pelo menos a década de 1970 discutam essas possibilidades e já há alguns anos debatam de modo sistemático esse território indefinido, como é o caso, por exemplo, de Alain Corbin. Ver Do Limousin às culturas sensíveis in: *Para uma história cultural*. Lisboa: Ed. Estampa, 1998.

Ouvir e escutar o passado nunca foram tarefas simples. Isso porque sons e músicas são elementos que se fazem e se manifestam no tempo: o seu desaparecimento acontece quase no mesmo instante de sua aparição. Assim, seus registros imediatos invadem e se assentam em primeiro lugar sempre na memória. Depois, ganham a forma da linguagem e da notação, para não se perderem. Curioso é que historiadores e historiografia – diretamente interessados em conhecer e compreender o passado – raramente consideraram de maneira integral as possibilidades de se escutar essas sonoridades do passado e entender como as sociedades criaram seus sistemas de produção de sons e regimes de escuta. Certamente o fato de o conhecimento historiográfico ter construído um paradigma de memória e de história fundamentalmente centrado na linguagem escrita colaborou de maneira decisiva para isso. Nesse panorama, memórias como a oral e a auditiva se transformaram em algum momento em texto, criando dilemas e problemas às vezes difíceis de serem superados. Do ponto de vista da construção do conhecimento, esse padrão textual sustentado pelo ler-ver tornou-se o mais confiável nas tradições racionalistas e objetivadoras, sobretudo por sua incrível capacidade explicativa e analítica². Essas mesmas condições descartaram aspectos do conhecimento humano mais relacionados ao universo sensorial e das experiências sensíveis. História e historiadores sempre estiveram mais próximos desse mundo textual do que do audível (e outras experiências do mundo sensível) e, conseqüentemente, do texto (e do contexto) ao invés da música³. E, mesmo quando se aproximaram da música, ela foi confinada ao plano especialista da estética, da linguagem e de uma dinâmica temporal muito própria – que, no entanto, não podem ser recusados.

Para o historiador nunca foi fácil penetrar nesse universo desconhecido e um tanto específico da linguagem musical, uma vez que exige especializações técnicas muito estritas. A escrita registra a memória e a integralidade da criação sonora, mas não garante a forma de sua expressão e exposição em um tempo-espaco determinado e muito menos sua recepção em quem escuta. Esse caráter essencialmente performático da música é mais um elemento que embaralha o trabalho da compreensão

histórica. Talvez uma das maneiras de vencer esses limites impostos tanto pela memória e prática evanescentes inseparáveis, como pela complexidade da teoria e linguagem musical estrita, seja o historiador trabalhar com os registros escritos indiretos que comentam e tratam da música. Eles são determinantes, sem dúvida, para alcançar e compreender o pensamento musical de uma época e, conseqüentemente, aproximar-se dos sons produzidos e difundidos no passado. Desse modo, a música não se constitui apenas como som, silêncio e ritmo, mas também tudo aquilo que se escreve e se diz sobre ela, situando-se assim também no mundo textual e aparece como parte indissociável da construção do mundo das ideias e das culturas⁴.

Porém, o desenvolvimento no século 20 da “música em conserva”⁵ materializada nos fonogramas significou impacto enorme nessas relações e transformou profundamente os processos de memorização, registro, divulgação, reprodução e recepção da música, criando um novo mundo de sons, técnicas, sociabilidades e escutas. Ao lado das inúmeras fontes escritas indiretas, os fonogramas surgem assim como recursos valiosos e mais acessíveis para os historiadores chegarem aos sons do passado. Contudo, seria a associação de todos esses elementos, invariavelmente em condições desiguais e distintas, a depender da época, temática e objeto abordado pelo pesquisador, o passo mais interessante e seguro para a construção da narrativa histórica. O historiador teria então de proceder como um delicado “*luthier (...) que guia-se, antes de tudo, pela sensibilidade dos sons e dos dedos*”⁶, para alcançar e recriar o sons e a músicas do passado⁷.

Além das dificuldades de tratar com um objeto evanescente, a técnica da linguagem musical e as suas fontes, campos do conhecimento próximos da História, assumiram melhor durante décadas a tarefa de compreender a construção, o funcionamento e a difusão da música nas sociedades. Elas surgiram no século 19 em razão do tardio ingresso da música e dos músicos no universo do “belo artístico”, até então restrito às artes visuais e plásticas. Assim, além de “ver” de alguma maneira, os homens procuravam “escutar” o mundo, mesmo que por caminhos epistemológicos e metodológicos um tanto oblíquos do conhecimento positivo e do exagerado cientificismo.

Evidente que todo esse processo acentuou a relativa surdez da História e dos historiadores e teve desdobramentos nas tentativas de “escuta do passado”. Essa condição é perceptível nas formas e nas instituições de registros e memória da música e dos sons! É preciso considerar sempre o alerta de Marc Bloch de que fontes e documentos não aparecem “naturalmente” ou como “*mágicas*” nos arquivos, acervos e bibliotecas: suas presenças dependem “*de causas humanas*”⁸. Toda essa dinâmica gerou a conhecida ausência dos registros de sons e músicas, sobretudo “a iletrada” de diversas origens e formas, nos arquivos e acervos. Essa é

4 FUBINI, Enrico. *Estética de la música*. 2.ed. Madri: A. Machado Libros, 2004, pp. 23-26.

5 Entre o final do século 19 e início do 20 a expressão era difundida para expressar o arquivamento dos sons e músicas nos cilindros fonográficos de cera e nos de pianola. Além da conservação dos registros, a forma dos invólucros também colaborava para criar a imagem. Depois ela também serviu para designar as chapas e discos fonográficos. Ver, por exemplo, O Rio musical. *Revista litteraria, theatral e sportiva*, n. 17. Setembro de 1922.

6 BLOCH, Marc. *Apologia da História. Ou o ofício de historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2001, pp. 54-55.

7 Essa discussão está presente de modo mais aprofundado in: MORAES, José Geraldo Vinci e SALIBA, Elias Thomé. O historiador, o luthier e a música in: *História e música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.

8 BLOCH, Marc. *Idem*, p. 65-6.

uma condição cruel e dura para os historiadores de modo geral e para os brasileiros de maneira especial.

É certo que no período anterior à metade de meados do século 19 era impossível pensar em formulações e discursos a respeito de uma “música popular” e, conseqüentemente, em sua memória e preservação. As problemáticas em torno da existência de uma “cultura” e de uma “música popular” começavam a se apresentar na Europa nessa época. E estavam intimamente vinculadas às demandas nacionais mais gerais e fortemente marcadas pelo Romantismo. Elas estavam sendo concebidas do ponto de vista cultural e conceitual, e o folclore era quem exercia esse papel inventivo: assim, a cultura e a “música do povo” começam a ser compreendidas nesses contornos. E o princípio básico e urgente do trabalho com essa memória e seu registro foram profundamente marcados pela ideia de “*salvar a casa em chamas*” diante do avanço avassalador do Estado Nacional homogenizador e do mundo moderno e urbano. Assim, aqueles que se preocupam nesse período com o resgate e a preservação da memória e a construção da história da música, veem e escutam esse universo dividido entre a “música artística” – que retrata a evolução linear da tonalidade e do gênio criador – e a do “povo” – autêntica, pura e base original das nacionalidades!

Primeiras escutas e narrativas da música no Brasil

As primeiras reflexões sobre a música praticada no Brasil nascem no século 19 respirando justamente esse oxigênio mental e cultural mencionado. Porém, por aqui essa problemática enfrentou outros obstáculos já que a questão nacional ainda estava mal resolvida e tratada ironicamente como “*uma florzinha tenra*”⁹. Mesmo que regada lenta e cuidadosamente durante o Segundo Império (1841-1889), éramos ainda, segundo Tobias Barreto (1839-1889), somente “*um Estado, mas não (...) uma Nação*”. Para alcançar esse segundo e mais importante estágio, certas práticas e tradições precisavam ser inventadas social e culturalmente para além dos elementos unificadores da língua (portuguesa) e da religião (católica). Ocorre que a “identidade brasileira” permanecia completamente indefinida na sociedade escravista, com fortes características mestiças, mas regida por uma elite inteiramente indiferente a elas. Sem uma “identidade nacional” consolidada, tornava-se impossível pensar em uma arte e uma música nacional. É precisamente nesses limites que Mário de Andrade (1893-1945) identificou que no século 19 não tínhamos ainda uma “música brasileira” e uma “música artística” de caráter nacional, mas apenas uma “música étnica” e “interessada”¹⁰.

Apesar desses limites, é surpreendente como a música – sobretudo a “popular” – gradativamente foi ocupando lugar central na formação de

9 MELLO, Evaldo Cabral de. Fabricando a nação in: *Um imenso Portugal. História e historiografia*, São Paulo: Ed 34, pp. 15-23.

10 ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.

uma “comunidade imaginada” como brasileira. De várias maneiras, nas primeiras décadas do século 20 ela já era elemento cultural importante, assumindo certa centralidade na formação e caracterização cultural e social da ideia de “brasilidade”. E no decorrer do século se transformou em item crucial para identificação e compreensão tanto interna do que era ser brasileiro, como também configurou as singularidades que nos identificavam diante das outras nações.

Não é sem razão, portanto, que a música popular no Brasil tem sido considerada nos últimos tempos um peça-chave para a compreensão da sociedade brasileira contemporânea e, por isso, têm se multiplicado exponencialmente os estudos em torno dela. Certamente Mário de Andrade (1893-1945) foi o primeiro que se preocupou com essa questão de maneira sistemática e profunda, contribuindo ao mesmo tempo para formar vários dos rudimentos da “brasilidade” e da “alma nacional” que permaneceram no tempo e serviram para construir elementos da “comunidade imaginada” como brasileira¹¹.

Algumas tradições oitocentistas

Antes do musicólogo modernista, certa tradição folclorista também se preocupou com os estudos da música, exclusivamente a “popular”, para compreender a “identidade nacional” em formação. Autores como Mello Moraes (1844-1919), Silvio Romero (1851-1914) e Alexina Magalhães Pinto (1870-1921) entre outros começaram a pensar as “tradições nacionais” levando em conta a música, contribuindo de várias maneiras para esboçar certo pensamento cultural em torno dela. Os trabalhos dos dois críticos são mais conhecidos e têm aquele perfil oitocentista de recolha e compilação da “cultura popular”¹², quando essas atividades eram parte fundamental da crença folclorista de formação da “alma nacional”. Mas claro que elas serviram também de base para elaborarem os discursos tão característicos do período sobre a nacionalidade, sobretudo no caso de Silvio Romero. Já Alexina, enquanto viveu, teve papel secundário e sempre tributário à geração anterior. No entanto, a importância de seu trabalho, também fundado na coleta de canções infantis destinada à formação da “grande ópera lírica nacional”¹³, como metáfora da “identidade nacional”, pode ser medida pela presença de sua obra como fonte central para elaboração, entre 1932-36, do *Guia Prático* sob responsabilidade de Villa Lobos¹⁴. Poderoso instrumento musical institucional, o *Guia* foi determinante durante décadas para a compreensão do que era a cultura nacional e a divulgação de sua “música original e autêntica”. Tornado obrigatório nas escolas de música e também no ensino fundamental durante décadas, ele preservou, divulgou, mas, sobretudo, construiu e consolidou a memória musical nacional e uma percepção do que era

ser brasileiro. Gerações de crianças e jovens conheceram e cantaram – e ainda permanecem cantando e memorizando – “Terezinha de Jesus”, “O cravo”, “Cai-cai balão”, “Nesta rua”, entre dezenas de outras canções, estabelecendo não apenas um repertório musical, mas principalmente uma memória cultural nacional singular. Nesse processo de “naturalização” da memória musical, ela assume características quase atávicas!

Porém, é curioso notar que antes desses primeiros “folcloristas” brasileiros e nacionalistas, foi um estrangeiro quem deu passo importante no século 19 para a construção de certa percepção de algumas de nossas “singularidades nacionais”, com repercussões no universo musical. O naturalista bávaro Carl Friedrich Philippe Von Martius (1794-1868) chegou ao Brasil em 1817 com a missão científica que escoltava D. Leopoldina, futura esposa de D. Pedro I. Acompanhado do zoólogo Johan B. Spix ele viajou por grande parte do Brasil até 1820, recolhendo e classificando inúmeros aspectos da natureza e da sociedade colonial. Baseado nos relatos dos diários da longa excursão ele escreveu a obra *Viagem pelo Brasil (Reise in Brasilien)*¹⁵, iniciada a quatro mãos até a morte do colega em 1826. Nela ele descreve aspectos da natureza e da vida colonial que durante o Segundo Reinado serviram para fixar uma imagem física e social do Brasil, mas também de certa escuta muito própria da sociedade. Como era comum na escrita dos viajantes, desde Jean de Lery (que deixou o primeiro registro musical da música indígena do século 16¹⁶) as descrições das inúmeras festas e manifestações musicais destacavam os exotismos. A grande diferença de seu trabalho é que, além dos relatos criteriosos e minuciosos, a edição original de 1831 contava com anexo musical contendo partituras de cantigas, modinhas e lundus recolhidos em várias regiões, além de 14 melodias indígenas coletadas na Amazônia. Violinista com formação amadora, ele não se separou do instrumento mesmo durante a viagem pelo Brasil¹⁷. Essa condição permitiu-lhe transcrever para o pentagrama parte daquilo que escutou no percurso amazônico. As melodias das tribos amazônicas registradas são consideradas até hoje únicas e legítimas fontes da música indígena do século 19¹⁸.

Como se vê, Martius colabora de modo direto como fonte legítima para a formação de um dos primeiros “acervos da música do povo” e compor a escuta do Brasil em momento decisivo de formação de sua “identidade”. Contudo, talvez a maior contribuição dele para a compreensão do Brasil não estava relacionada diretamente com o universo musical. Em 1840 ele apresentou em concurso do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro uma monografia intitulada *Como se deve escrever a História do Brasil*. Pela primeira vez um texto sobre a História do Brasil e a formação do povo brasileiro era problematizado a partir da conhecida fórmula étnica ternária, composta por brancos, índios e negros¹⁹. Martius indicou que a contribuição central era a portuguesa (branca, portanto),

¹¹ ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008.

¹² ROMERO, Silvio. *Cantos populares do Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Ed., 1954, tomo I, e FILHO, Mello Moraes. *Festas e tradições populares do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp, 1979.

¹³ PINTO, Alexina de Magalhães. *Cantiga das crianças e do povo e danças populares*. 1916, p.9.

¹⁴ VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático*. Rio de Janeiro: ABM – Funarte, 2009, 4 volumes.

¹⁵ MARTIUS, C.F.P. Von e SPIX, J.B. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp, 1981, 3 volumes.

¹⁶ LERY, Jean de. *Viagem à terra do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia/Edusp, 1980, p. 162.

¹⁷ LISBOA, Karen M. A *Nova Atlântida de Spix e Martius: natureza e civilização na Viagem pelo Brasil (1817-1820)*. São Paulo: Hucitec, 1997.

¹⁸ KIEFFER, Anna M. *Viagem pelo Brasil (LP)*. Estúdio Eldorado/Akron, 1990.

¹⁹ MARTIUS, C.F.P. Von. *Como se deve escrever a história do Brasil in: O estado do direito entre os autóctones do Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Livraria Itatiaia Ed./Edusp, 1982, pp. 85-107.

simbolizada no “rio caudaloso” que recebe participação dos “afluentes”, os índios e negros. O naturalista bávaro destacou ainda o papel da miscigenação na sociedade brasileira, que surgida na “classe baixa” tendia a expandir-se para as “superiores”. Ainda de acordo com ele, esta “mescla” era um destino estabelecido pela “providência” e, de modo “inexorável”, já pertencia “à História Universal”²⁰. Essa sua compreensão da sociedade brasileira de meados do século 19 foram importantes em um período que a elite (branca) era inteiramente avessa a essas ideias e agia no sentido de silenciá-las de diversos modos. E sua concepção baseada na “fábula das três raças”²¹ e suas misturas permaneceu de modo central na maioria das análises sobre a formação da música brasileira, popular ou erudita.

20 Idem, p. 88 e 104.

21 DA MATTA, Roberto. Relativizando, uma introdução à antropologia social. 2.ed. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 1987, pp. 58-85.

A “música em conserva” e a narrativa da “música brasileira”

Esses apontamentos memorialísticos de Martius seriam superados somente no início do século 20 quando a evolução tecnológica permitiu a gravação dos sons e expandiu as possibilidades dos trabalhos etnográficos e registros sonoros. Curiosamente um desses trabalhos foi realizado por outro alemão, o antropólogo Koch-Grünberg (1872-1924) que, entre 1911 a 1913, fez viagens etnográficas pela Amazônia. Inclusive ele se dizia muito inspirado e influenciado por Martius. Sua primeira viagem ao Brasil foi em 1896, retornando no início do século 20 como líder de duas expedições à Amazônia; a primeira entre 1903-1905 e a outra em 1911-13. Nesta segunda deixou importante obra (*Vom Roraima Zum Orinoco*), publicada em 1917, cujo volume III é dedicado integralmente à etnografia e musicologia dos povos indígenas²². Além da parte escrita ele gravou quase uma centena de cilindros com música vocal e instrumental desses índios amazônicos, tornando-se um marco da memória e da etnografia amazônica²³. Interessante também saber que Mário de Andrade, além de usar seu material etnomusicológico, utilizou alguns dos mitos indígenas transcritos por ele para escrever *Macunaíma – o herói sem nenhum caráter* (1928), obra que colaborou de maneira decisiva na construção da ideia e características do “povo brasileiro”. Nesse sentido, apesar da busca da “alma brasileira original” no século 19, desde essa época evidencia-se a incrível circularidade de culturas e práticas que somam e colaboram na organização e construção da imagem de “brasilidade” e sua representação cultural e musical.

Nesse mesmo período, o coronel Cândido Rondon Pacheco também realizou inúmeras incursões pelo país. Na viagem realizada em 1912 à região do atual estado de Rondônia ele foi acompanhado pelo antropólogo brasileiro Roquete Pinto (1884-1954). Nessa viagem o jovem estudioso anotou cantos de indígenas e também fez várias gravações em cilindros de cera. Para as anotações ele contou com a ajuda do musicólogo

22 Existe apenas a tradução para o português do Do Roraima ao Orinoco. São Paulo: Unesp, 2006, vol.1, e do volume II publicado como Mitos e lendas dos índios Taulipang e Arekuná in: Revista do Museu Paulista, n.s.VII, São Paulo, 1953, pp. 9-202. Há uma versão condensada em espanhol publicada pelo Banco Central de Venezuela, 1923. A versão integral em alemão pode ser obtida na página web <http://www.brasiliana.usp.br/node/473>.

23 KOCH-GRÜNBERG, Theodor. Gravações em cilindros do Brasil, 1911-1913. Série documentos históricos, Berlin: Berliner, Phonogramm-Archiv, 2006.

24 Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquete Pinto. Coleção documentos sonoros. Museu Nacional/Laced.

Astolfo Tavares e nas gravações ao vivo utilizou um moderno fonógrafo portátil²⁴. O musicólogo Luiz Heitor Corrêa considerou essas gravações como “a mais importante contribuição à etnografia musical ameríndia”, e compositores como Luciano Gallet e Villa Lobos harmonizaram as melodias originais ou criaram sobre seus temas novas obras, deslocando-as do universo etnográfico para o repertório da “autêntica música nacional”. Desse modo, as gravações de Roquete Pinto desempenharam papéis diferentes, mas complementares: apresentaram o mais autêntico desejo folclorista de recuperar e preservar a “pura cultura popular”; reforçaram a postura da missão nacionalista de criar uma memória musical da pátria; e por fim enquadraram-se na ambição dos modernistas brasileiros de determinar a “escuta da nação” e construir a música e arte nacionais!

Foi somente com o ambicioso projeto de Mário de Andrade a partir do final da década de 1920 que se instaurou verdadeiramente uma “escuta na nação”, composta pela recuperação dos registros musicais, sua preservação, divulgação e, finalmente, a construção de uma narrativa explicativa da história da música no Brasil. Fundada em concepções folclorista e romântica da cultura e da música nacional, essa narrativa tratou de documentar, escrever e compreender a música popular no horizonte estrito da formação da nacionalidade. Ela classificou e determinou o que poderia estar dentro e o que deveria estar fora dos limites da cultura nacional, discriminando uma vasta cultura musical urbana existente e em formação no país nas primeiras décadas do século 20. Em compensação, foram os projetos relacionados a essa percepção que possibilitaram os maiores levantamentos, organização, preservação e difusão da variada cultura musical presente na sociedade brasileira, da qual somos tributários até hoje.

Em suas obras musicológicas Mário de Andrade sempre se preocupou em registrar e divulgar as músicas com as quais trabalhou, como no *Ensaio da Música Brasileira, As Melodias do Boi e Outras Peças, Música de Feitiçaria no Brasil, Samba Rural Paulista*²⁵, entre outros. Porém, certamente foi a *Missão de Pesquisas Folclóricas* (1937-38), pensada, organizada e financiada por ele durante a direção do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o mais importante desses projetos – e talvez, infelizmente, ainda permaneça nos dias atuais nessa condição. Ela deu marcas musicais à identidade e cultura nacional por meio de sua prática etnográfica e técnicas inovadoras para a época. Além disso, construiu o mais interessante e relevante acervo iconográfico e fonográfico sobre a música e o cancionário popular, todo ele, claro, fortemente marcado pelas escutas de certo nacionalismo exagerado. O projeto original estava baseado no trinômio recuperar/registrar, preservar e divulgar. A *Missão* circulou pela região nordeste e norte do país com quatro membros recuperando incrível material por meio dos registros escritos, iconográficos

25 *As melodias do boi e outras peças*. Livraria Duas Cidades: INL, 1987; *Música de feitiçaria no Brasil*. Belo Horizonte/São Paulo: Ed. Itatiaia, 1983; *Samba rural paulista in Aspectos da música brasileira*. 2.ed. São Paulo: Ed. Martins/INL, 1975.

e fonográficos. A preservação se deu com a criação de uma discoteca pública e a divulgação deveria ocorrer por meio de uma rádio de tipo “educadora”. A emissora não saiu do papel, mas a discoteca municipal foi implantada e dirigida por sua aluna e discípula Oneyda Alvarenga, que acabou nomeando a instituição²⁶.

²⁶ Atualmente a Discoteca está sediada no Centro Cultural de São Paulo e reúne acervo musical mais abrangente, sendo o mais importante deles o da *Missão de Pesquisas Folclóricas* <http://www.centrocultural.sp.gov.br/discoteca.asp>.

Coleções e colecionistas

Além da atividade pública e institucional, Mário de Andrade foi colecionador metucioso e organizador de documentos, livros, partituras e discos. Como à época não havia qualquer referência e apoio institucional para os estudos musicológicos, sobretudo da música popular, ele se viu obrigado a reunir durante toda a vida um volume incrível de material. Essa prática colecionista gerou sua fabulosa biblioteca pessoal e acervo precioso, que se tornou importante núcleo para os estudos da música no Brasil. Eles foram incorporados ao Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo em 1968 e até hoje são fonte de referência e de estudos culturais, literários, historiográficos e musicológicos²⁷.

²⁷ A página do Instituto pode ser acessada no endereço <http://www.ieb.usp.br/>

Essa prática colecionista não era exclusiva de Mário de Andrade, já que muito comum entre os amantes e estudiosos da música (prática que ainda permanece usual). Na verdade a maior parte dos acervos de música existentes no país teve essa origem. O acervo do musicólogo alemão Curt Lange (1903-1997), por exemplo, teve trajetória muito semelhante. Fruto de seu trabalho e militância musicológica na América Latina, durante décadas ele reuniu de maneira individual um imenso material bibliográfico e de fontes primárias. Para o caso brasileiro ele foi fundamental para criar uma “escuta” da música colonial, especialmente do cotidiano musical de Minas Gerais nos séculos 18 e 19. Depois de passar por várias instituições, ele foi finalmente integrado à Universidade Federal de Minas Gerais²⁸.

²⁸ Acervo Curt Lange: www.curtlange.bu.ufmg.br/

Casos semelhantes se multiplicam entre os colecionistas amadores. Talvez um dos episódios mais emblemáticos seja o do acervo Abraão de Carvalho incorporado à Biblioteca Nacional. Contador de origem, ele começou a coleção para ajudar a esposa Antonieta de Carvalho, pianista e aluna de Henrique Oswald. Hipnotizado pela prática colecionadora, acabou reunindo quase 10 mil títulos, entre livros, partituras, periódicos, programas de concerto etc. A instituição federal comprou o imenso acervo em 1953 dando origem à sua seção de música – Divisão de Música e Arquivos Sonoros (Dimas). Esse acervo possui em sua “coleção de partituras de música do império”, por exemplo, uma das únicas fontes de música escrita do período. Outras coleções de “historiadores” da música brasileira foram incorporadas ao Dimas ao longo dos anos 1960-70, como as de Mozart Araújo e Andrade Muricy.

Mas, por forças das circunstâncias culturais e sociais, foi entre diletantes interessados pelas novidades da música urbana e de entretenimento que essa prática colecionista tornou-se corriqueira, criando forte tradição colecionista e arquivística entre os críticos e pesquisadores, como veremos logo a seguir.

Tensões na memória e na escuta

A perspectiva ancorada no binômio “nacional-popular” em que o folclore tinha papel central tornou-se hegemônica e formou sólido campo composto de compositores (reconhecidos posteriormente como a “escola nacionalista”), folcloristas, musicólogos e depois etnomusicólogos. A produção e compreensão da música no Brasil – popular ou erudita – foram muito marcadas por ela até pelo menos o início dos anos 1960. A partir dessa década, a incrível expansão dos meios de comunicação de massa ampliou as possibilidades de memorização-registro e de divulgação musical, embaralhando de vez o quadro cultural internacional e nacional.

A influência do discurso “nacional-popular” se ampliou a partir da década de 1940, solidificando seus espaços institucionais nas universidades, escolas, academias, conservatórios e órgãos do Estado. A expansão do movimento folclorista dos anos 1940-50 segue essa dinâmica, fortalecido também pelo cenário internacional de expansão de trabalhos com essas características em momento de rearranjo do “concerto internacional”. A criação da cátedra de *Folclore Nacional* na Escola Nacional de Música em 1939 e do *Centro de Pesquisas do Folclore*, em 1943, ambos na Universidade do Brasil (RJ), pode ser considerada marco desse processo. O musicólogo Luiz Heitor Correa de Azevedo foi o primeiro professor da cátedra e participou ativamente do *Centro*. Na verdade ele e Renato de Almeida, amigos, interlocutores e colaboradores de Mário de Andrade, exerceram papéis importantes em momentos diferentes desse processo. Lideraram, por exemplo, a criação da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) em 1947, que teve como desdobramento a criação de comissões regionais, a organização de vários encontros e congressos de Folclore entre 1948 e 1963 e também a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (1958)²⁹.

²⁹ VILHENA, R. *Projeto e missão. O movimento folclorista brasileiro 1974-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

Luiz Heitor, em razão de suas intensas atividades, foi convidado em 1941 pela divisão de música da UPA (OEA) a realizar estágio de seis meses nos EUA. Lá conheceu Alan Lomax, diretor do *Archive of American Folk Song*, da Biblioteca do Congresso, em Washington. O jovem pesquisador americano já era reconhecido por seu trabalho com gravações por todo o país, com destaque para aquelas realizadas no sul dos EUA. Inspirado nelas, o musicólogo brasileiro realizou entre 1942 e 44 três viagens etnográficas. Apoiadas pela biblioteca norte-americana,

que inclusive enviou aparelhagem de gravação, ele viajou para Goiás (1942), Ceará e Minas Gerais (1944). Uma quarta viagem ao Rio Grande do Sul, ocorrida em 1946, já sem a ajuda externa, contou apenas com apoio do governo e instituições deste estado. O material reunido pelo musicólogo no centro carioca se tornou, ao lado da *Missão* de Mário de Andrade, no acervo mais abrangente e importante da “música folclórica”. Consolidava-se assim a perspectiva folclorista de “coletar, documentar, guardar e analisar” a música do povo, tendo em vista salvá-la na sua pureza e originalidade e colaborar na construção de nossa “identidade nacional” e da “alma brasileira”.

A partir da década de 1960 o folclorismo sofreu ataques gerais e sistemáticos da sociologia e da antropologia, além de sufocado inevitavelmente pelo avanço dos meios de comunicação. Apesar da inserção institucional e influência intelectual, ele não se consolidou definitivamente nos quadros das ciências sociais e, conseqüentemente, no meio acadêmico universitário, exceção de alguns departamentos de música. Na verdade, o folclore suportou mesmo certo retraimento e ficou identificado com as posturas passadistas, além de vinculado a certas práticas conservadoras e empíricas, ao colecionismo amador e à museificação. Particularmente no universo da música popular, sofreu a forte concorrência dos estudos sobre a música urbana, da antropologia da música e da etnomusicologia em expansão.

Embora importantes, os estudos e acervos propriamente etnomusicológicos demoraram a preencher o vácuo folclorista e “nacionalista”, até pela indefinição “disciplinar” e de seu campo cultural. Se eles sucederam o folclore no tempo, do ponto de vista teórico seus interesses são completamente descontínuos. Seus estudos guardaram distância dos “antigos” métodos e pressupostos folcloristas e procuraram a formação de outras formas de acervos. Distanciaram, sobretudo, da visão homogeneizadora de “povo” e do “popular” e, conseqüentemente da “metamúsica nacional”, atávica e integradora. Entretanto, alguns resíduos dessa imagem permaneceram vivos e enraizados. De certo modo a miragem da pureza e originalidade do “povo bom” foi transferida para a tela multicolorida e étnica dos estudos sobre a música indígena, afro-americana e nos diversos regionalismos. Além da dificuldade de vencer essa tradição, eles ressoaram também tanto os discursos em voga dos multiculturalismos, como o oficial de Estado de defesa da pureza das “etnias”.

Já os estudos da música urbana e a constituição de seus acervos avançaram com dificuldade, mas a partir das décadas de 1970-80 de modo destacado, assumindo até mesmo papel central na forma de ouvirmos o passado e compreender a “escuta da sociedade brasileira”. Seguindo uma trilha muito própria e em permanente tensão com essas forças de

memória e da história, elas apontaram para outro ponto de “escuta do país”, como discutido a seguir.

“O povo canta mais do que lê”: outras escutas e narrativas

Curioso como a declaração acima feita pelo cancionista francês Thomas Rousseau³⁰ no final do século 18 provavelmente se ajustaria às percepções e narrativas que estavam sendo construídas e que apontavam a “natural vocação musical” da sociedade brasileira. A afirmação do cancionista revela de algum modo que na França pré-revolucionária a prática da escrita e da leitura ainda eram muito limitadas, apontando para a existência de uma sociedade oral em que provavelmente a música assumia papéis importantes (mnemônico, de mediação, comunicação etc.). Nesse contexto cultural, ele também destacava como as canções assumiam função de meio de interlocução e ação políticas³¹. É possível dizer que essa rede informal e móvel de “recados” também esteve presente no Brasil a partir do final do século 19 e tudo indica que esse circuito se manifestou de maneira bem mais ampla e extensa do que a do cancionista francês. No Brasil ela jamais apresentou um tempo e temáticas unívocas, mas uma multiplicidade de redes de conteúdos e temas, acompanhadas da incrível variedade de ritmos, melodias e gêneros urbanos!

Já a “inclinação musical” da sociedade brasileira também pode ser relacionada à sua condição cultural basicamente oral que, por uma série de circunstâncias, permaneceu assim até pelo menos meados do século 20. Nessas condições a música assumiu e ocupou papel central na compreensão, produção e interlocução cultural. Porém diferente da cultura e da música tradicional rural, incluída nas compreensões e narrativas sobre o país, essa escuta e música nasceram no mundo urbano e do entretenimento. Esse conjunto composto por uma cultura oral, urbanizada, marcada pelo divertimento e definitivamente pelos meios de comunicação tornou os caminhos de constituição de sua memória e de sua história bem mais tortuosos e fragmentados. Sem discurso organizado e base institucional, sua dinâmica se aproximou daquilo que Michel de Certeau classificou como exercício de “guerrilha”, oposto ao “discurso estratégico” (por exemplo, do projeto marioandradiano ou do folclore). Enquanto esses discursos hegemônicos criavam e ocupavam os “espaços” institucionais, essa outra escuta deslocava-se por inúmeros “lugares”³² de memória: nas ruas, teatros, festas profanas, clubes dançantes, cafés e bares e posteriormente na indústria fonográfica e radiofônica. Seus registros originários das várias culturas e práticas existentes na sociedade brasileira sedimentaram-se nas reminiscências pessoais, na

³⁰ apud Blanning, Tim, *O Triunfo da Música*. SP, Cia das Letras, 2011, p. 266

³¹ Robert Darton já tinha apontado para essa condição da música como uma rede de recados políticos e sociais. Ver *An early information society: news and the Media in eighteenth-century Paris in: American Historical Review*, vol. 105, n.1, fevereiro, 2000.

³² CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Rio de Janeiro: Ed. Vozes, 1994.

memória do outro, nas memórias comunitárias urbanas, nas relações mestre-aprendiz e finalmente nos meios de comunicação.

A música urbana “em conserva”

Na segunda metade do século 19 é visível como ocorreu certo esforço cultural em conservar a música popular urbana em partitura formando uma memória escrita. Contudo, foi um trabalho restrito e marginal diante da infinidade da produção musical do mundo citadino cuja rede de sociabilidade era fundamentalmente oral. Além disso, do ponto de vista prático elas traduziam aquela impossibilidade intrínseca e angustiante de não conseguir registrar as aspirações estéticas dos compositores populares e alcançar as performances criativas dos instrumentistas. É nesse sentido que Mário de Andrade reclama que “os maxixes impressos de Sinhô são no geral banalidades melódicas. Executados, são peças soberbas (...)”³³.

De qualquer modo, os registros em papel foram realizados nesse período com a edição de modinhas, lundus, polcas, maxixes entre outros gêneros urbanos em formação. Essas publicações escritas basicamente para piano inundaram a capital do país e depois outras cidades, colaborando para criar a “febre de piano” que ficou conhecida no meio musical como “*pianolatria*”. As contradições que esse processo de criação, divulgação e invenção da memória musical produziu em alguns compositores foi tema de Machado de Assis, por exemplo, no conto “Um homem célebre”³⁴. Em profunda sintonia com seu tempo, Machado transformou em literatura um tema que o compositor e pianista Ernesto Nazareth³⁵ viveu como angústia em sua trajetória pessoal e artística.

Outro tipo de registro escrito que também surgiu no Rio de Janeiro e colaborou para construir a memória musical do período apareceu sob responsabilidade da Editora e Livraria Quaresma no final do século 19. Um dos objetivos dessa editora nacional era alcançar justamente um público semiletrado que crescia e se aglomerava na capital. Para isso tratou de editar uma série de obras de leitura fácil e preço acessível, entre elas alguns livros contendo letras de conhecidas “modinhas e canções”. Eles formaram uma coleção informal conhecida como *Bibliotheca dos Trovadores*, sob responsabilidade do compositor e poeta Catulo da Paixão Cearense. Nela ele publicou obras como *Cancioneiro Popular*, *Florilégio dos Cantores*, *Choros de Violão*, *Serenatas* etc. Pouco depois o cantor e compositor Eduardo da Neves também publicaria nas “edições Quaresma”, assim como outros autores “populares”.

Apesar desse empenho nos registros escritos, o grande salto no sentido de criar uma “música em conserva” dessa cultura musical urbana em formação foi indiscutivelmente o registro fonográfico. Ao lado da

memória oral individual e coletiva, a indústria fonográfica desempenhou papel cultural determinante e múltiplo: foi o espaço que acolheu e colaborou para decantar os gêneros urbanos em desenvolvimento; foi seu grande veículo de divulgação; e, por fim, criou, conservou e consolidou a memória da “música popular urbana” no país. Mas na verdade a indústria do disco surgiu sem nenhuma pretensão cultural formal, como procura fazer crer certas “linhas evolutivas” da música. Seu objetivo era estritamente comercial de vender os produtos, inicialmente apenas os aparelhos reprodutores: fonógrafos e depois gramofones. E o curioso é que foram novamente dois estrangeiros que tiveram papel central nesse processo: os irmãos Frederico e Gustavo Figner, ambos de origem tcheca, imigrados ainda jovens para os EUA. Frederico chegou a Belém do Pará em 1891, circulou pelo país exibindo a “máquina falante” e com a pretensão de vender alguns aparelhos. Estabeleceu-se na capital do país no ano seguinte e ali tratou de expandir seus negócios. Para isso criou em 1900 a *Casa Edison* que se tornaria uma referência na comercialização aparelhos, cilindros de cera e depois discos. O empresário rapidamente percebeu a riqueza desse mercado e resolveu gravar já em discos canções que circulavam pelas ruas e memória da população carioca. Assim ele faz os primeiros registros fonográficos em 1902, nos fundos da *Casa Edison*, com autores e cantores brasileiros como Cadete, Baiano, Eduardo das Neves, Mário Pinheiro, mas também com a banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Eles gravaram modinhas, lundus, maxixes e choros, bem ao gosto da população urbana e, por isso, o sucesso do empreendimento foi imediato. Em 1913 ele fundou a fábrica *Odeon* fechando finalmente o circuito da produção fonográfica no país³⁶.

Os irmãos Figner tinham pretensões evidentemente comerciais e alcançaram sucesso nesse universo. Mas tinham ao mesmo tempo forte sensibilidade para as manifestações da cultura popular, pois viviam envolvidos nela. Sediados na capital do país, eles registraram exclusivamente a cultura carioca, muito embora a capital do país revelasse várias culturas regionais, misturando-as e criando novas sínteses. Assim, eles conservaram e registraram essa cultura, formando o primeiro grande acervo da música urbana, que a partir do final da década de 1920 ganharia nova expressão com o desenvolvimento e expansão da indústria radiofônica. Por isso, é compreensível que durante muito tempo essa memória musical da cidade tenha se afirmado e depois se elevado à condição de representação da “música popular brasileira”. Todavia, fortemente marcado pelos interesses econômicos e modas circunstanciais, não havia qualquer empenho em conservar e arquivar esses registros. A tendência deles era a de desaparecer, não fosse o empenho de um conjunto muito específico de colecionadores que começavam a surgir: o dos colecionadores de discos e da memória dessa nova cultura urbana.

³³ ANDRADE, Mário. *Ensaio*, p. 23. O músico Sinhô citado pelo musicólogo é José Barbosa da Silva, importante compositor, violonista e pianista carioca (1888 – 1930), e que teve papel fundamental para a decantação do moderno samba urbano.

³⁴ ASSIS, Machado in: *Contos. Uma antologia*. São Paulo: Cia. das letras, 1998.

³⁵ MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

³⁶ FRANCESCHI, Humberto. *A casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: IMS/Ed. Sarapui, 2002. TINHORÃO, José R. *Música popular. Do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ed. Ática, 1981.

Coleções, rádio e museu

Certamente o mais representativo e importante desses colecionistas foi o radialista Almirante, apelido do cantor Henrique Foréis Domingues (1908/1980). No final da década de 1930 ele deu início a uma série de programas radiofônicos que foi interrompida somente em 1958 por questões de saúde. Desde o começo suas produções tinham como objetivo apresentar aos ouvintes “a boa e verdadeira” música brasileira, mas sem estabelecer fronteiras nítidas entre a cultura popular rural e a urbana. Ele dizia: “*Sirvo-me do rádio para levar aos ouvintes de todo o Brasil o que o Brasil possui de mais visceralmente seu*”³⁷. Baseado nesses princípios, ele elaborou e realizou dezenas de programas que transmitiu em várias emissoras cariocas e de São Paulo, mas com alcance nacional. Por meio da transmissão radiofônica ele exaltou artistas, consagrou datas, esclareceu eventos, periodizou e os organizou em certa diacronia e narrativa sobre o tema. Seus programas eram baseados em densa pesquisa e cuidadosamente escritos, dando origem ao seu imenso acervo pessoal que se tornaria referência para os pesquisadores.

Assim Almirante, ao lado de outros autores de sua geração (como Vagalume, Alexandre Gonçalves Pinto, Orestes Barbosa, Mariza Lira, Edigar de Alencar, Jota Efege e Lúcio Rangel)³⁸, foi muito importante para dar início ao “*canteiro de obras*”³⁹ de construção da narrativa histórica sobre a música popular. Ele começou a definir a organização de uma verdadeira operação historiográfica ao estabelecer um lugar social, uma prática e, por fim, o texto e narrativa sobre o objeto, destituído de qualquer valor cultural e social até meados do século 20. Nesse universo repleto de recordações e eventos, ele selecionou gêneros, autores e obras para compor um roteiro e uma ordem narrativa, produzindo conhecimento sobre o assunto. Ele reuniu todo esse universo em um imenso arquivo pessoal e depois institucional, fechando assim o processo de construção tanto da memória como da história.

Em 1965 seu extraordinário acervo e arquivo foram vendidos ao governo do Estado da Guanabara (atual Estado do Rio de Janeiro) e incorporado ao então recém-formado Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Logo depois o acervo fonográfico do jornalista Lúcio Rangel, contendo aproximadamente 16 mil discos em 78 rotações, também foi comprado pela direção do Museu. Formava-se assim o primeiro arquivo institucional contendo parte da memória da cultura musical popular e urbana do século 20. Almirante permaneceu curador de todo o acervo, que a partir de então passou por diversas dificuldades e problemas para organizar e manter viva sua coleção, condição que se mantém até hoje⁴⁰.

Essa espécie de “memória subterrânea”⁴¹ presente no século 19 e nas primeiras décadas do 20 acabou definindo uma forma de escutar-

ver-compreender a sociedade a partir de um discurso muito próprio em que a canção e a música popular tiveram papel central. Baseada inicialmente nessa “memória viva” de seus agentes, ela gradativamente criou nos anos 1940-50 inicialmente seus “espaços informais”, sobretudo na cultura fonográfica-radiofônica e em certo tipo de crônica especializada em formação (a carnavalesca, do cotidiano boêmio, do entretenimento e da música urbana). Com o tempo ela formou uma narrativa, documentada e explicativa (uma “linha evolutiva”). Essa nova tradição cultural foi assimilada e “compartilhada” gradativamente pela “comunidade” brasileira, que imediatamente se identificou com ela. As tensões e debates presentes na década de 1960 sobre as formas de compreender a escuta do país aprofundaram a discussão e ao mesmo tempo abriram amplo espaço de aceitação cultural e social. A partir de meados da década seguinte ela tomou contornos de uma narrativa sólida e acabou se “oficializando”, tornando aquela “memória viva” em “memória de papel”⁴², representada a partir de então por instituições ou “espaços” como o Museu da Imagem e do Som (1965), a Funarte (1975), a Associação dos Pesquisadores da Música Popular (1975) e seus congressos⁴³. Além disso, uma avalanche de obras coletivas⁴⁴ e individuais escritas por colecionadores, jornalistas e acadêmicos tomaram conta da memória e da história da música, sem contar os filmes documentários que explodiram na década de 1990. Assim, a partir desse período essa memória conseguiu construir sua narrativa, tornando-se hegemônica na compreensão da música popular no Brasil.

Reconstruir a trajetória dessa autêntica “operação historiográfica” de formação de uma narrativa da música popular no Brasil ainda está em curso e é uma tarefa grandiosa. No entanto, ela criou caminhos que ajudam a compreender melhor as razões da organização e existência dos atuais acervos e arquivos de música.

Século 21: cultura digital e acervos universais

Se ao longo do século 20 essas duas trajetórias narrativas centrais sobre a música no Brasil criaram diferentes tipos de interpretações e de acervos (uns mais institucionalizados e outros mais dispersos nas ações pontuais dos “coleccionadores”), o início do século 21 foi marcado por iniciativas de vários setores da sociedade e, mais tardiamente, pelo Estado, voltadas, sobretudo para o investimento na migração desses acervos originalmente criados em suportes analógicos (discos, fitas magnéticas, partituras etc.) para a tecnologia digital (metadata). A rigor, esse processo inicia-se na segunda metade dos anos 1990, mas é a partir dos anos 2000 que ele ganha corpo e forma, com a evolução e facilidades tecnológicas.

Hoje em dia, e mais do que nunca, “a música em conserva” se materializa em torno do conceito de acervos universais, organizados ou não

37 ACQUARONE, Francisco. Almirante: as canções de engenho e os pregões in: *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, s-d, p.285.

38 MORAES, José Geraldo Vinci. Entre a memória e a história da música popular in: *Moraes e Saliba*, op.cit, pp. 217-268.

39 CERTEAU, Michel. A operação historiográfica in: *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

40 CABRAL, Sérgio. *No tempo de Almirante. Uma história do rádio e da MPB*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1990; MESQUITA, Cláudia. Um museu para a Guanabara. Rio de Janeiro: Ed. Folha Seca, 2009; e ALBIN, Ricardo Cravo. *Museu da Imagem e do Som. Rastros de memória*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2000.

41 POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio in: *Estudos históricos*, n.3 Rio de Janeiro. 1989, vol. 2, pp. 3-15.

42 NORA, Pierre. *Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux in: Lieux mémoire*. Paris: Gallimard, 1984, p. XXVI.

43 I Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira – Curitiba, 1975; II Encontro Promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte, 1976; III Encontro de Pesquisadores da Música Popular Brasileira – Rio de Janeiro, RJ. Promovido pelo Instituto Nacional de Música da Funarte – Período: 15 – 17.abr.1982.

44 Como a série de discos *História da música popular brasileira*. Ed. Abril Cultural, 1970, e a *Enciclopédia da Música Brasileira. Erudita, folclórica, popular*. Art Editora, 1977.

numa rede virtual que possibilitam acesso amplo e irrestrito. O contexto em que isso ocorre só pode ser compreendido com o advento e expansão da cultura digital, que desloca e desarticula o tradicional modo de organização, consulta e compartilhamento das práticas culturais analógicas. Ecoando as tendências expostas em experiência mundializadas, no Brasil essa questão aparentemente do campo das ciências e tecnologias também se manifesta principalmente como uma questão cultural. Esse complexo processo está em curso e é ainda um horizonte aberto, mas seus reflexos podem ser identificados nas transformações das práticas dos novos “coleccionadores” da era digital ⁴⁵. E nesse novo mundo, os institutos culturais tendem a entrar no lugar dos museus como criadores de memória e narradores dos “discursos estratégicos”. Já os “coleccionadores” continuam no campo da “guerrilha” recuperando e narrando fragmentos, mas agora munidos de um poderoso instrumento: a internet.

⁴⁵ Cf. HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010. Cf. os sites de “coleccionadores digitais” www.loronix.blogspot.com e www.umquetenha.org.

Saem os museus públicos, entram os institutos culturais

No transcorrer do século 20 os principais centros de memória da música brasileira surgiram das iniciativas individuais e coletivas. O Estado sempre se aproximou desse universo posteriormente, absorvendo e encampando vários desses trabalhos, transformando-os em museus, bibliotecas e discotecas, como ocorreu com a Divisão de Música e Acervos Sonoros da Biblioteca Nacional, a Discoteca Oneyda Alvarenga e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Mesmo assim, diante da permanente riqueza e multiplicidade da produção dos registros musicais e das “urgências em protegê-los e guardá-los”, as ações do Estado foram insignificantes e reclamadas pela sociedade.

Nessas circunstâncias rarefeitas, no final da década de 1980, surgiram dois importantes institutos culturais criados por duas grandes empresas da área financeira: o Instituto Itaú Cultural (1987), do Banco Itaú, e o Instituto Moreira Salles (IMS, 1990), do Unibanco ⁴⁶. O processo de redemocratização do país e a abertura da economia para o capital globalizante ajudam também a compreender o contexto do surgimento desses institutos. Evidentemente a análise detalhada revelará um processo histórico mais complexo. De qualquer modo, esses institutos culturais tornaram-se protagonistas, a partir de 1990, como instituições referências para preservação e difusão da música brasileira, sobretudo a popular.

É importante registrar que a música erudita ficou um pouco à margem desses institutos. De maneira geral, o que se percebe são iniciativas mantidas com verbas de universidades públicas, igreja (principalmente no caso do repertório da chamada música “colonial” brasileira), agências de pesquisa ou programas de governos. Alguns deles podem ser

⁴⁶ www.itaucultural.org.br e www.ims.com.br

⁴⁷ Cf. http://www.mmmariana.com.br/preview/sobre_pgs/05e2_projetos.htm.

⁴⁸ Cf. <http://www.curtlange.bu.ufmg.br/>

⁴⁹ Cf. FRANCESCHI, Humberto M. Op.cit.; GONÇALVES, Camila Koshiba. Resenha A casa Edison e seu tempo in: *Revista de história*. São Paulo: FFLCH-USP, n. 149 (20 – 2003), pp. 255-262.

⁵⁰ Cf. TINHORÃO, José Ramos. *Os sons que vem das ruas*. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2005. *Música popular, um tema em debate*. Rio de Janeiro: Saga, 1966; TINHORÃO, José Ramos. *História social da música brasileira*. Lisboa: Caminho, 1990; TINHORÃO, José Ramos. *Domingos Caldas Barbosa*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

lembrados como exemplos desses casos. O Museu da Música de Mariana, em Minas Gerais, criado em 1960 e mantido pela Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana ⁴⁷. Ali existe um importante acervo de música sacra do período colonial brasileiro que recentemente, com apoio de um programa de governo (o Programa Petrobras Cultural, que será comentado adiante), realizou o trabalho de restauração digital de partituras e difusão, com a gravação em CD das obras recuperadas. O acervo do pesquisador Francisco Curt Lange, abordado anteriormente, também recebeu apoio do mesmo programa de governo para a sua conservação e instalação definitiva na Universidade Federal de Minas Gerais, em Belo Horizonte ⁴⁸.

No caso específico da criação de acervos universais de áudio, o IMS construiu, com a Petrobras, um ambicioso projeto: o Centro Petrobras de Referência da Música Brasileira (CPRMB/IMS), hoje em dia renomeado como Reserva Técnica Musical/IMS. Criado em 2002, ela nasceu com vocação para abrigar, tratar e difundir acervos musicais pelos processos digitais. Possui um prédio no centro cultural do Rio de Janeiro dedicado exclusivamente a essa função. Foram comprados e incorporados acervos de grandes autores da música brasileira como Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Elizete Cardoso, entre outros. Mas os principais acervos são os de dois pesquisadores/coleccionadores: Humberto Franceschi e José Ramos Tinhorão. O primeiro caracteriza-se por ser estritamente fonográfico formado por cerca de 12 mil discos gravados entre 1902 e 1964. Esse acervo é o que sobrou da memória musical fonográfica brasileira na sua primeira fase de criação. O segundo também tem uma grande base fonográfica (8 mil discos da fase mecânica, mais 40 mil elepês), além da biblioteca e hemeroteca do colecionador, pesquisador e historiador J. R. Tinhorão. Ali se encontra, por exemplo, periódicos raros do final do século 19 e uma vasta bibliografia. A obsessão do colecionar com o rigor do historiador criaram uma biblioteca única sobre a cultura musical no Brasil, que foi a base para o pesquisador erguer certamente uma das obras historiográficas mais importantes sobre música no Brasil. Desde que a Reserva Técnica Musical foi criada o IMS vem disponibilizando em seu site a mais completa discoteca institucional *on-line* do país.

Contudo, não podemos perder de vista que tanto Franceschi como Tinhorão construíram suas narrativas históricas da música brasileira. O primeiro com foco específico na implementação da indústria fonográfica no Brasil ⁴⁹, e o segundo com uma grandiosa produção bibliográfica, complexa e com diferentes abordagens ao longo de 50 anos de trabalho: ora como crítica musical engajada sob orientação teórica “marxista” (característica dos anos de 1960); ora como sofisticado historiador no manuseio de fontes para a construção tanto dos “*sons que vem das ruas*”, como da biografia de Domingos Caldas Barbosa ⁵⁰.

Cultura digital

Simultaneamente ao processo de criação desses institutos que de certo modo realizavam a tarefa de institucionalização da memória e dos acervos musicais, as relações e as práticas culturais informais continuaram a se multiplicar na sociedade brasileira. Nesse sentido, o conceito de “guerrilha” de Michael de Certeau se revela mais uma vez como esclarecedor dessas novas ações dos “colecionadores digitais”.

A rápida evolução tecnológica e sua expansão imediata na primeira década do século 21 foram determinantes para expansão desse processo. Nesse período a internet de banda larga foi potencializada e se ampliou ao mesmo tempo em que ocorria o barateamento dos equipamentos de digitalização de imagem, áudio e vídeo. Isso possibilitou que os amantes da música pudessem criar sofisticadas ilhas de produção em suas casas (os chamados *homestudios*), antes restrito somente aos profissionais. E em seguida permitiu a vertiginosa proliferação de blogs com conteúdo musical digitalizado no formato MP3. Na realidade, trata-se de uma prática não muito diferente daquela dos colecionadores da era analógica que guardavam seus discos e fitas magnéticas em suas casas. A grande diferença pôde ser sentida no volume dos registros, sua acessibilidade e difusão.

Os colecionadores digitais conseguem atualmente com incrível rapidez e custos baixíssimos publicar seus acervos na internet. Nesse sentido, as redes sociais virtuais tornaram-se campo de “guerrilha” dos amantes/colecionadores de música. Formam, assim, um grande mosaico a partir de pequenos recortes temáticos: os amantes do jazz, da música clássica, do rock, da MPB etc. Alguns deles assumiram nítida opção e vocação para a pesquisa histórica e formaram rigorosos acervos. O blog *Loronix* é um bom exemplo. Organizado por Zeca Louro, possui um grandioso acervo de discos de choro, bossa nova e gêneros afins entre as décadas de 1940 e 1970. O trabalho é metucioso, os discos são digitalizados e “limpos” dos chiados analógicos, as capas seguem o mesmo tratamento e cada *post* acompanha a ficha técnica e um comentário contextualizando a obra. O crítico musical d’*O Estado de São Paulo*, Lauro Lisboa Garcia, atento ao caráter cultural de preservação da memória da música brasileira, registrou essa iniciativa: “O Loronix tem mais de 2 mil títulos e recebe colaborações de Jorge Mello e Caetano Rodrigues, conhecido como o maior colecionador de discos de bossa nova”.⁵¹

O primeiro desdobramento que surge dessas práticas é a sua legalidade. O compartilhamento desses arquivos protegidos esbarra, hoje em dia, em uma Lei de Direitos Autorais criada e praticada para o mundo analógico. A compreensão dessas ações no universo de uma nova cultura digital obriga, necessariamente, a reavaliação dessas questões. Aspectos técnicos como a padronização de informações (metadata), hospedagem,

segurança e perenidade desses acervos virtuais também são questões em aberto. Em 2010, houve uma primeira iniciativa de discussão dessas questões com o Simpósio Internacional de Políticas Públicas para Acervos Digitais⁵², realizado em São Paulo.

52 Cf. <http://culturadigital.br/simposioacervosdigitais/>

O Estado e a “música em conserva”

Uma das ações mais importantes neste novo cenário surgiu em uma rica empresa pública da área petrolífera com a criação do Programa Petrobras Cultural (PPC), a partir de 2001. O que se evidencia desde o início é a intenção do Estado em construir políticas públicas para a memória da música brasileira. A primeira linha de ação possibilitou a criação de novos acervos em instituições de grande porte (públicas e privadas) comprometidas com o uso de tecnologia avançada. A segunda ofereceu uma série de ações vindas de diferentes origens: instituições de médio e pequeno porte, pesquisadores de universidades, artistas e produtores culturais.

O que fica claro nessa iniciativa é o desejo de que a memória musical brasileira seja tratada como uma matéria viva. A ideia da construção do acervo vivo parte de um movimento em duas direções opostas, mas complementares: o trabalho retrospectivo para a fixação do passado musical, cuja realização se dá pela recuperação, preservação e disponibilização de acervos; e o trabalho prospectivo de registro (editorial, visual e sonoro) e de reflexão crítica interpretativa das manifestações musicais que, fora da valorização conferida pelo mercado, tenham valor em si mesmas e sejam reveladoras de conexões com o passado musical. Não é por acaso que o texto do projeto ressoe o pensamento de Mário de Andrade: “batalhador, enquanto pesquisador e diretor do Departamento de Cultura, da criação de um patrimônio cultural voltado para arquivo, pesquisa de campo, criação de discoteca e biblioteca, Mário de Andrade intuiu, na sua ‘rapsódia’ [o livro *Macunaíma*], que o acervo não deve embalsamar a cultura, mas retornar permanentemente aos seus fluxos criativos. O patrimônio não pode esquecer o matrimônio do acervo e da pesquisa com a cultura viva”⁵³.

A consultoria para implementação desse programa foi realizada pelo músico e professor de Literatura Brasileira da Universidade de São Paulo, José Miguel Wisnik. Sintomático que Mário ressoe aqui. Tudo indica que Wisnik, especialista em sua obra⁵⁴, vislumbrou a possibilidade de continuidade filtrada de aspectos do *ethos* marioandradiano, sobretudo o de mapeamento e fixação da cultura musical brasileira como uma narrativa histórica. Contudo, o contexto agora é mais amplo e complexo, onde as dimensões do popular e do erudito não se apoiam mais na noção romântica do folclore e do nacionalismo da primeira metade do século 20.

53 <http://www.hotsitespetrobras.com.br/ppc/>

54 Cf. WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários – a música em torno da semana de 22*. São Paulo: Duas cidades, 1977; WISNIK, José Miguel. *Sem receita – ensaios e canções*. São Paulo: Publifolha, 2004.

51 GARCIA, Lauro Lisboa. Blogueiros defendem seu caráter cultural in: http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081114/not_imp277593.o.php

O que se vê desde os anos de 1960 é o surgimento de culturas em torno das indústrias da cultura com características singulares. A incorporação e a mediação dessas novas camadas são temas inexoráveis para o mapeamento e a interpretação do nosso passado e futuro musical.

Diante da perspectiva de respeitar e retomar de forma atualizada algumas das tradições do pensamento musical brasileiro, da importância dos suportes oferecidos e, principalmente, dos resultados materiais dessas ações, vale a lembrança de algumas dessas iniciativas, tão diferentes e complementares em seus objetivos e práticas. As ações contempladas na primeira edição do PPC são indicativos disso.

O projeto de “Preservação e Informatização do Acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo” tem como objetivo, por exemplo, preservar uma significativa parte da cultura musical nacional com a digitalização do acervo de discos de 78 RPM; digitalização e informatização do banco de dados de partituras. O projeto “Som da Rua” segue em outra direção, que é a de procurar registrar, sonora e visualmente, as manifestações relevantes de música brasileira absolutamente fora de qualquer evidência de mercado, porém ligadas à memória musical brasileira. Já o projeto “Brasília – Catálogo Digital Radamés Gnattali” pretende criar um catálogo digital multimídia da obra completa do compositor fundamental para o conhecimento de uma tradição brasileira entre a música popular e erudita⁵⁵.

Sintomático que apareça aqui o projeto de digitalização da Discoteca Oneyda Alvarenga. Ele simboliza a ponte entre as práticas de pesquisa do início do século 20 e a necessidade de acessibilidade universal do início do século 21. Vale lembrar que uma primeira iniciativa de transposição de suporte analógico para digital ocorreu no início da década de 1990, quando o Centro Cultural São Paulo (CCSP) realizou, em 1992, a digitalização desse acervo em fitas DAT (*Digital Audio Tape*). “Todo esse processo”, se lê no Catálogo Histórico-Fonográfico da Discoteca, “foi realizado durante as noites e madrugadas, quando a corrente elétrica que abastece o CCSP está mais estável, permitindo um registro praticamente sem alteração de voltagem”.⁵⁶ Como se nota nesse sincero depoimento, as condições de trabalho foram precárias, refletindo uma situação que perdurou por uma década.

Entre iniciativas do Estado, de instituições privadas e práticas culturais marcadas pela mundialização em torno da internet, a “música em conserva” vem adquirindo um novo mapa no Brasil. Mais rico e complexo, sem dúvida. Porém, carente ainda de reflexões e análises mais sistemáticas e, por isso, é urgente que ela tenha início desde já.

JOSÉ GERALDO VINCI DE MORAES é historiador, professor doutor de Teoria e Metodologia da História da Universidade de São Paulo e pesquisador CNPq. Autor de *Sonoridades paulistanas (Funarte, 1997)*, *Metrópole em sinfonia (Estação Liberdade, 2000)*, *Conversas com historiadores brasileiros (Ed 34, 2002)* e *História e música no Brasil (Alameda, 2010)*.

CACÁ MACHADO é músico e historiador, diretor do Centro de Estudos do Auditório Ibirapuera (SP). É professor doutor convidado da Universidade de São Paulo. Foi diretor do Centro de Música da Fundação Nacional das Artes/MinC (2009/2010). Autor de *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth (Instituto Moreira Salles, 2007)* e *Tom Jobim (Publifolha, 2008)*.

⁵⁵ No site do programa, citado acima, pode-se avaliar a evolução dos projetos contemplados, entre 2001 e 2009.

⁵⁶ CARLINI, Álvaro; LEITE, Egle Alonso. *Catálogo histórico-fonográfico Discoteca Oneyda Alvarenga (Centro Cultural São Paulo)*. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 1993. P. 34.

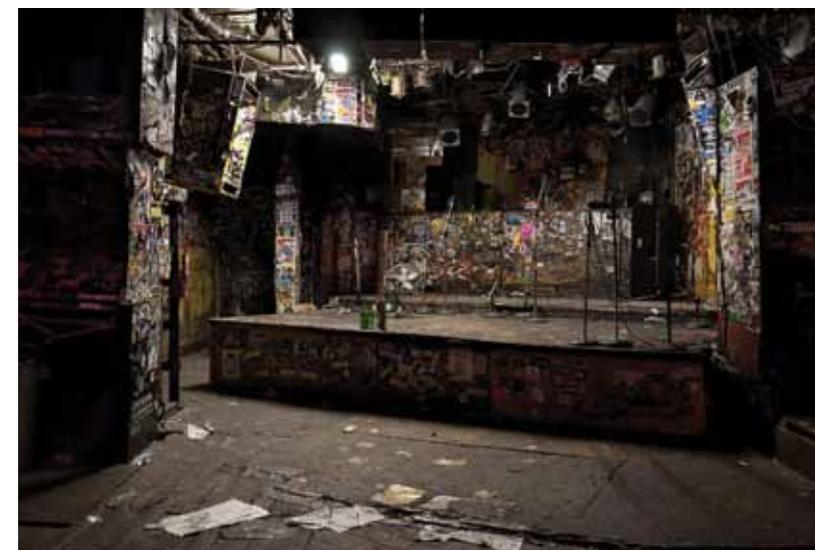
Os compositores têm em mente um lugar específico quando compõem suas obras? David Byrne oferece um panorama da relação entre locais de execução e fruição musical e mostra a influência mútua de espaço e estrutura musical.

Como a arquitetura contribuiu para a evolução da música¹

David Byrne

¹ O texto é a tradução para o português de uma palestra proferida por David Byrne em um TED (Technology, Entertainment & Design) realizado em dezembro de 2009 e trata de como a arquitetura influencia na criação musical. Para assistir à apresentação original acesse http://www.ted.com/talks/david_byrne_how_architecture_helped_music_evolve.html. Todos os vídeos do TED são licenciados pela licença Creative Commons BY-NC-ND, todos os termos disponíveis em <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/>.

O CBGB's, onde eu, quando jovem, toquei algumas das primeiras músicas que escrevi era surpreendentemente um espaço com uma sonoridade bem legal. Com suas paredes irregulares e um monte de objetos espalhados, soava muito bem. "A clean break (Let's work)", dos Talking Heads, foi gravada lá. As características do espaço permitiam à audiência entender as palavras. Os sons, bastante concisos, permaneciam intactos também. Outros locais do país tinham espaços similares, como a Tootsie's Orchid Lounge, em Nashville. A música que tocava ali era um pouco diferente, mas na estrutura e na forma era quase a mesma. O comportamento da clientela era também quase o mesmo – bastante descontraído. Então as bandas na Tootsie's ou no CBGB's tinham de tocar alto o suficiente para se sobrepôr às pessoas gritando e fazendo o que quer que fosse que estivessem fazendo.



Desde então, toquei em vários outros lugares bem melhores. Toquei no Disney Hall, na Califórnia, e no Carnegie Hall, em Nova York, e em outros lugares como esses. E tem sido estimulante. Mas também reparei que algumas vezes a música que eu havia escrito, ou estava escrevendo naquela época, não soava tão legal em algumas daquelas salas. Nós demos um jeito, mas algumas vezes aquelas salas não parecem servir exatamente para a música que estávamos fazendo, ou tínhamos feito. Então me perguntei: escrevo música para espaços específicos? Tenho em mente um local, um espaço, quando escrevo? Existe aí uma espécie de modelo de criatividade musical? Todos nós fazemos coisas com um local, um contexto, em mente?

A maioria da música popular que conhecemos tem parte de suas raízes na África Ocidental. E a música lá – isto é, os instrumentos, os ritmos intrincados, a maneira como é tocada, o cenário, o contexto – é tudo perfeito. Tudo funciona perfeito. A música funciona perfeitamente naquele cenário. Não há muito espaço para criar reverberação e confundir os ritmos. Os instrumentos são altos o suficiente para serem ouvidos sem amplificação etc. Não é por acaso. É perfeita para aquele contexto específico. E seria uma bagunça em um outro contexto, como uma catedral gótica. Para uma catedral gótica, a música inglesa de catedral, por exemplo, é perfeita. Ela não tem variação tonal. As notas são longas. Não há praticamente ritmo algum. E o local equaliza a música. Na verdade, a melhora.



Os locais para o quais Bach compôs algumas de suas músicas eram também perfeitos para ele. Não eram tão grandes quanto uma catedral gótica, mas o permitiram escrever coisas bastante elaboradas. Ele pode, muito inovadoramente, se valer da mudança de tons sem o risco de grandes dissonâncias, como em “Fantasia on Jesu, mein freunde”.



Mozart compôs para outros tipos de espaços. Eram menores, até mesmo menos reverberantes, o que o permitiu compor um tipo de música bastante floreada, como sua “Sonata em fá maior, KV 13”. A composição encaixa-se no ambiente.



2 O comentário refere-se ao espaço que Wagner havia construído para o Ciclo do Anel (em verdade incorporando suas visões sobre como a ópera devia ser vista e ouvida). O teatro criado por Wagner é o Bayreuth Festspielhaus construído em 1876.

Abriga 1.800 pessoas (aproximadamente 1.250 pelos padrões modernos). Possui formato de leque, com uma inclinação que permite a visão de uma única fila à sua frente. Cito explicação dada a mim por Raj Patel, diretor da Arup Acoustics: “A ideia era atrair o público para a cena dramática de modo a evitar distrações, com ornamentos arquitetônicos da sala e a visão de outras pessoas, muito comuns nos teatros de ópera precedentes. O fosso da orquestra é bastante profundo sob o palco, em comparação com os teatros anteriores e mesmo com os que vieram depois. Isso permite que a orquestra toque mais alto sem sobrecarregar os cantores. Cria ainda o efeito do “abismo místico” que Wagner estava procurando com o som emanando de uma fonte invisível na linha do palco. Muitos regentes acham que o fosso faz com que o som se misture melhor, de modo que, quando emerge do fosso, soa mais conforme às intenções do regente. Existem muitos paralelos com o grande Odeon de Agripa, em Atenas, construído no período romano. De muitas maneiras se trata de uma experiência precursora da moderna sala de cinema.”



O teatro La Scala, em Milão, foi construído por volta da mesma época, entre 1776 e 1778. Nas casas de ópera para as quais Mozart compôs, as pessoas costumavam gritar umas com as outras, comer, beber e gritar para as pessoas no palco, justamente como faziam no CBGB e lugares do tipo. Se gostavam de uma ária, gritavam e pediam bis em coro, não ao final do espetáculo, mas imediatamente. E, bem, essa era a experiência de ver uma ópera na época.



Já a ópera que Richard Wagner construiu para si não é tão grande. Mas Wagner inovou. Ele queria uma orquestra maior. Ele queria algo mais bombástico. Então ele aumentou o tamanho do poço da orquestra de modo que pudesse obter mais dos instrumentos graves². “Lohengrin/Prelúdio ao terceiro ato” é um bom exemplo.

Mais recentemente, casas como o Carnegie Hall, tornaram-se populares. Os salões ficaram maiores. O Carnegie Hall é tamanho família. É mais largo que algumas outras salas sinfônicas. E é muito mais reverberante do que o La Scala. Ao mesmo tempo, de acordo com Alex Ross, crítico da *New Yorker*, entrou em vigor uma regra implícita que dizia que a plateia tinha de ficar quieta, não podendo mais comer, beber ou gritar para o palco, ou fofocar entre si durante o espetáculo. Os espectadores tinham de ficar bem quietos. As duas coisas combinadas significavam que um tipo diferente de música funcionava melhor nesses tipos de salões. Significava que poderia haver dinâmicas extremas, as quais não existiam em algumas daqueles outros tipos de música. Certas partes silenciosas, que passariam despercebidas por causa do burburinho e da gritaria, podiam agora ser ouvidas. Mas, devido à reverberação naqueles ambientes como o Carnegie Hall, a música tinha de ser talvez um pouco menos ritmada e um pouco mais textural. Como a “Sinfonia n.º 8 em mi bemol maior”, de Gustav Mahler – que, aliás, parece muito Bob Dylan.



De acordo com Scott Joplin, as jazz bandas tocavam em embarcações fluviais e clubes. Novamente, ambientes barulhentos. Tocavam para as pessoas dançarem. Há certas partes das canções – as canções tinham diferentes partes – das quais os dançarinos gostavam de verdade. E eles pediam: “Toque aquela parte de novo.” Bem, há um limite para as vezes que se pode tocar a mesma parte de uma canção repetidas vezes para os dançarinos. Assim, as bandas começaram a improvisar novas melodias. E nascia assim uma nova forma de música. Composições como “Royal garden blues”, de W.C. Handy e Ethel Waters, eram tocadas principalmente em lugares pequenos. As pessoas dançavam, gritavam e bebiam. A música tinha, então, de ser alta o suficiente para ser ouvida. A mesma coisa vale para toda a música popular do século 20, seja o rock ou a música latina ou qualquer outra.

Isso muda lá pelo último terço do século 20, quando o rádio se torna um dos locais principais onde se ouve música. Os microfones possibilitaram os cantores, em particular, mas também músicos e compositores, a mudar completamente o tipo de música que escreviam. Até esse momento, um bocado de coisa que estava nas rádios era música ao vivo, mas cantores, como Frank Sinatra, podiam usar o microfone e fazer coisas que jamais poderiam fazer sem ele. Outros cantores depois dele foram até além, como Chet Baker, em “My funny Valentine”. Chet seria impossível sem um microfone. Seria impossível também sem a música gravada. Ele parece estar cantando, sussurrando no nosso ouvido. O efeito é somente elétrico. É como se o cara estivesse sentado ao seu lado, sussurrando, sabe lá o quê, no seu ouvido.

Assim, nesse ponto, o caminho da música bifurcou. Há a música ao vivo e a música gravada. E elas não têm mais de ser exatamente a mesma coisa. Agora existem lugares como discotecas e os jukeboxes nos bares, onde nem mesmo é necessário ter uma banda tocando. Não é necessário haver músico nenhum tocando. E os aparelhos de som são bons. As pessoas começaram a fazer música especificamente para as discotecas e para aqueles aparelhos. E, assim como no jazz, os dançarinos gostaram de certas seções mais do que outras. Assim, os primeiros caras do hip hop colocaram em *loop* determinadas seções – todos se lembram de “Rapper’s delight”, do Sugarhill Gang. O MC improvisava letras da mesma maneira que os músicos de jazz improvisavam melodias. E uma nova forma de música nascia.

Performances ao vivo, quando se tornavam incrivelmente bem-sucedidas, terminavam no que é, provavelmente, o pior lugar em termos de acústica do planeta: os estádio de esportes, ginásios e arenas de hóquei. Músicos que acabaram topando essa estrutura fizeram o melhor que puderam. Eles escreveram o que agora chamamos de rock de arena, em geral baladas um pouco mais lentas, como a canção “I still haven’t found what I’m looking for”, do U2. Fizeram o melhor que puderam, considerando o espaço para onde estavam escrevendo. Os tempos das músicas são médios. Soa grandioso. É mais um evento social que um evento musical. E, de algum modo, a música que eles estavam escrevendo para esse lugar funciona perfeitamente.

Assim, hoje existem mais lugares novos. Um desses novos lugares é o automóvel. Eu cresci com um rádio no carro. Mas mesmo isso evoluiu para algo maior. O carro é um lugar completo. A música que, eu diria, é escrita para aparelhos de som de automóveis, funciona perfeitamente neles, como “Who u wit”, de Lil’ Jon & the East Side Boyz. Pode ser que não seja o que você deseja escutar em casa, mas funciona perfeito no carro – tem um espectro frequencial enorme, grandes graves e agudos altos e a voz meio que socada no meio. A música automotiva pode ser compartilhada entre amigos.

Um outro lugar novo é o aparelho egoísta de MP3. Em alguns aspectos é como o Carnegie Hall, ou quando a plateia tinha de ficar quieta, porque

agora é possível escutar cada detalhe. Em outros aspectos, é mais parecido com a música da África Ocidental porque, se a música em um aparelho de MP3 fica baixa, você aumenta, e de repente seus ouvidos são estourados por uma passagem alta. Assim, aquilo realmente não funciona. A música pop, principalmente a que é composta hoje, de um certo modo, é escrita para esses tipos de aparelhos, para esse tipo de experiência pessoal, em que você pode ouvir os detalhes, mas a dinâmica não muda tanto.

Aí eu me pergunto: o.k., seria esse um modelo para criação musical, essa adaptação que fazemos? E isso acontece em outros lugares? Bem, de acordo com David Attenborough e alguns outros, as aves o fazem também. O canto das aves que pousam na copa das árvores, onde a folhagem é densa, tende a ser bem agudo, curto e repetitivo. E os pássaros que costumam ficar perto do chão tendem a ter um canto menos agudo, que não distorce quando é rebatido pelo chão da floresta. E pássaros como o pardal da savana tendem a ter um canto parecido com um zumbido. E acaba que um som que é a maneira mais eficiente e prática de transmitir seu chamado através dos campos e savanas. Outras aves, como a saíra, adaptaram dentro da mesma espécie. A saíra na Costa Leste dos Estados Unidos, onde as florestas são um pouco mais densas, têm um tipo de chamado, e a saíra do outro lado, no Oeste, tem um tipo diferente de chamado. As aves fazem o mesmo, pelo jeito.

E se esse é um modelo para criação, se fazemos música, primariamente do ponto de vista formal, pelo menos, para preencher esses espaços, e se fazemos arte para preencher as paredes de galerias ou museus, e se fazemos programas para determinados sistemas operacionais, é assim que a coisa funciona? Sim, acho que é evolucionário. É adaptativo.

Mas o prazer e a paixão e a alegria ainda estão lá. Esse é um tipo de visão romântica invertida. A visão romântica é de que primeiro vem a paixão e então a profusão da emoção, que de algum modo se transforma em obra. E eu estou dizendo que, bem, a paixão ainda está lá, mas como a artéria que será injetada e sangrada, que é instintiva e intuitivamente criada primeiro. Nós já sabemos aonde a paixão vai. Mas esse conflito de visões é bastante interessante.

Talvez o que o mundo precise agora é de que percebamos que somos como as aves. Nos adaptamos. Cantamos. E como as aves, a alegria ainda está lá, mesmo que tenhamos que nos adaptar a um novo contexto.

DAVID BYRNE é músico polivalente, fundou o Talking Heads em 1974. A banda acabou em 1991, mas ele já seguia com carreira solo, dirigiu um longa-metragem (True Stories), compôs trilhas para artistas como Twyla Tharp e Robert Wilson, a trilha sonora do filme O Último Imperador e é também conhecido por sua pesquisa de música caribenha e brasileira, sendo responsável pela divulgação internacional de nomes como Tom Zé e Margareth Menezes.

Os discos duplos ampliaram as ambições da música pop, marcando o seu amadurecimento. O crítico de música Alexandre Matias lista os seus preferidos e explica por que são marcos na história da música da segunda metade do século 20.

Os 10 melhores discos duplos da história da música pop

Alexandre Matias

Cresci comprando discos de vinil. E, quando minha coleção de LPs começou a ficar de pé sozinha, lá pelo final dos anos 1980, apareceu o CD. Na época, discos duplos em CD eram uma raridade – a maioria dos discos que duravam quatro lados no vinil cabiam no lado único do CD. Poucos iam além disso, e a popularização do CD ainda não havia chegado ao ponto em que os artistas passariam a explorar mais que os 70 minutos de duração do disco prateado.

O primeiro desses que comprei foi o disco duplo dos Beatles, o “álbum branco”. Como CDs duplos não eram comuns, a caixa não era feita para ser dupla. Eram duas caixas de CD simples, grudadas entre si para formar uma caixa dupla. O resultado parecia

uma gambiarra – e era, como pudemos ver a partir dos formatos posteriores: a caixa dupla que parecia um tijolo preto, vista de lado; a caixa em que dois CDs eram encaixados na espessura de uma caixa simples; ou a caixa simples que dividia os discos duplos em volumes 1 e 2.

Mas se desde o primeiro CD já havia uma quebra brusca de formato, com o CD duplo essa mudança se provaria drástica. Os vinis simples perdiam impacto sonoro (a textura do som analógico é superior à do som em CD) e, principalmente, visual, com a redução das capas de 31 cm² aos 12 cm² do CD. Quando o assunto era vinil duplo, pior: a capa que abria, o encarte, e qualquer outro apetrecho

visual que o artista quisesse incluir no disco, era reduzido a um mero encartezinho grampeado, uma folha de papel um pouco maior do que um panfleto. O disco duplo de vinil perdia não apenas o seu impacto, mas a sua função. Agora que o século digital nos ensinou que os dois principais formatos do século passado – a canção e o disco – estão aos poucos se desfazendo (pense em sets de DJs, músicas com mais de uma hora de duração, músicas que usam pedaços de outras músicas, erudito e popular se colidindo e o fato de o MP3 não ter limite de tempo), convido-os a voltar a esse espécime em franca extinção, a partir dos meus representantes favoritos: álbuns duplos de música pop.

O que nos leva a encarar um aparente paradoxo: a maturidade da música pop. Ela foi um gênero criado a partir do single, da canção de, no máximo, três minutos. Descrescia-se como adolescente, fútil, descartável, passageira. Até que ela descobriu que poderia se transformar em álbum, em uma coleção de 12 ou 14 canções pensadas a partir de um mesmo tema ou sensação, e ousou ir além, instigando novos compositores ao novo formato. A lista ao lado é uma amostra de álbuns que obrigaram artistas a ir além de sua série de hits, elevando a própria discografia – e biografia – a patamares que não estavam no horizonte de suas carreiras até então.

Freak Out!

Frank Zappa & The Mothers of Invention
Verve, 1966



É sintomático que o primeiro disco duplo da história do rock seja de um autor sério. *Freak Out!* marca a estreia de Frank Zappa & The Mothers of Invention no mercado comercial (Zappa já havia emplacado disquinhos obscuros por gravadoras de fundo de quintal) e também uma nova incursão para a gravadora Verve, até então especializada em jazz. Com esse disco – seguido do primeiro disco do Velvet Underground –, a gravadora começava a incursionar pela recém-nascida música moderna e queria buscar novos horizontes.

Blonde on Blonde

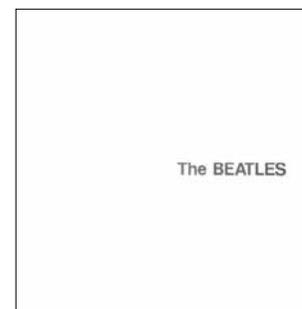
Bob Dylan
Columbia, 1966



O primeiro disco duplo de Bob Dylan também era o último de sua trilogia elétrica, iniciada com *Bringing it all back home* (de 1965, produzido pelo mesmo Tony Wilson que produziria os primeiros discos de Zappa e do Velvet), seguida por *Highway 61 revisited* (1965) e concluída com esse álbum, cuja capa aberta trazia um Dylan de pé, passando, como se estivesse alheio às críticas que o perseguiam na época por ter traído o movimento dos direitos civis ao abandonar o folk e abraçar o rock-and-roll. Não é à toa que o disco começa com “Rainy day woman #12 & #35”, que festejava a maconha e a afronta com o refrão: “everybody must get stoned” (“todo mundo deve ficar chapado”).

The Beatles

The Beatles
Apple, 1968



Os Beatles já haviam dado um passo importante no amadurecimento da música pop com o álbum conceitual *Sgt. Pepper's lonely heart club band*, (1967). Mas esse era um disco simples, e logo que apareceram os primeiros álbuns duplos ficou subtendido que eles precisariam dar a versão deles para o tema. O que veio a seguir foi um disco que seria batizado com o nome de uma peça de Ibsen, mas que virou uma tela em branco e se tornou um dos discos duplos mais famosos da história. O disco também serviu para expor as feridas do grupo, que se estilhava em público, com cada um dos quatro Beatles indo para rumos bem pessoais. Não foi à toa que, durante as gravações do álbum branco, Ringo Starr decidiu deixar de ser um beatle por uma semana. Foi a primeira vez que a unidade dos quatro havia sido maculada. Era o começo do fim.

Electric Ladyland

The Jimi Hendrix Experience
Reprise, 1968



O disco duplo de Jimi Hendrix também é um marco na história da música pop. Hendrix se expõe não como criador ou compositor, mas como instrumentista – dedicando quatro faces de vinil à exploração sônica de seu instrumento, assim como Miles Davis faria no ano seguinte em seu *Bitches' brew* (1970), também duplo.

Exile on Main St.

Rolling Stones
Atlantic, 1972



O primeiro disco duplo dos Rolling Stones marca a ocasião em que Keith Richards assume o timão de uma banda que nunca havia sido sua (Brian Jones foi quem inventou os Stones, e Mick Jagger pegou o bastão logo que ele morreu). E singrando por mares de águas turvas – os anos 1970 –, Richards levou o navio pirata que eram os Stones a uma baía de gêneros musicais primitivos, misturando-se à eletricidade crua de um disco gravado em uma *villa* no sul da França.

Physical Graffiti

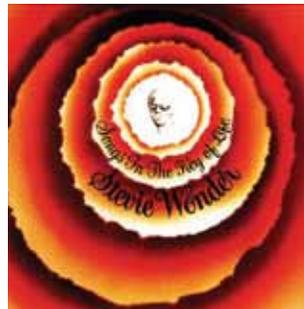
Led Zeppelin
Swan Song, 1975



Jimmy Page faz o mesmo com o hard rock ao impor seu estilo supersônico em *Physical graffiti*. O álbum é o heavy metal em grande escala, responsável pelo consequente flerte do gênero com a música erudita e o virtuosismo. Mas, ao contrário do disco de Hendrix, o duplo do Led Zeppelin não é uma obra centrada em um só instrumento, e sim de uma sonoridade. Encarnando um Richard Wagner elétrico, o guitarrista, líder e único produtor do disco, superpõe camadas de guitarra para transformar sua banda em material icônico, mitológico, visto por entre as frestas do prédio que enfeita sua capa, recortada para permitir que seu interior seja visto – assim com as músicas, que perdem o tema usual da adolescência para refletir sobre a vida e além.

Songs in the Key of Life

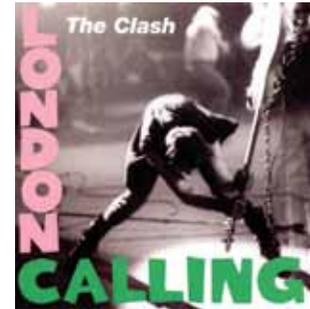
Stevie Wonder
Tamla, 1976



O garoto-prodígio da Motown superou seu antigo ídolo – Marvin Gaye, que lançou um disco sobre ecologia e outro sobre sexo – ao propor um disco sobre (por que não?) a vida. *Songs in the key of life* converte toda a liturgia soul que pairava sobre a história do gênero até o meio dos anos 1970 em disco, como se antecipasse o que aconteceria nos próximos anos, com a disco music e o hip hop. Mas sempre em tom solene, mesmo que falando apenas de infância ou da vida após a morte.

London Calling

The Clash
CBS, 1979



Esse álbum duplo de punk rock é o auge do paradoxo de que falei anteriormente – afinal, o punk começou como uma negação dos valores encarnados nos discos duplos. Nele o Clash, a banda mais politizada e de quem menos se esperaria um disco polirrítmico, abraça todas as vertentes da história da música pop, num disco que, por pouco, não se chamou *The new testament*. Reggae, disco, rockabilly, jazz, Hollywood, capitalismo – o Clash enfileirou suas influências antagonistas no mesmo disco, sem distinguir quem é quem e, assim, ter de explicar por que uma banda de punk rock precisa de um disco duplo.

The Wall

Pink Floyd
Harvest, 1979



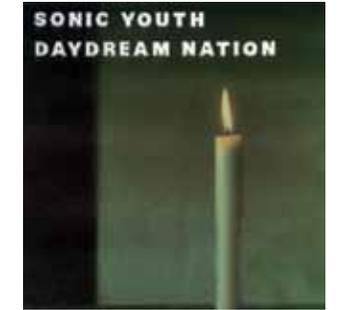
Outro grupo intimamente provocado a produzir seu álbum duplo, o Pink Floyd já havia experimentado o formato como uma forma de exorcizar o passado com o ex-líder Syd Barrett, que cedeu ao LSD. Mas *Ummagumma*, de 1969, era só um rascunho do que o Pink Floyd iria se tornar: uma banda de discos com músicas extensas, divididas em partes, que às vezes chegavam a ocupar um lado inteiro do vinil. Mas a banda só voltou a flertar com o formato quando o novo líder, Roger Waters, assumiu as rédeas da banda para um exercício de metalinguagem disfarçado de

sessão pública de psicanálise. Assumindo o papel de ditador na própria banda, faz de um disco duplo uma ópera rock sobre si mesmo, comparando sua egolatria a um muro que o afastou do resto da vida. Ergueu o muro no próprio disco e o viu ser execrado pela crítica da época. Foi o único jeito que Roger Waters encontrou para sair do próprio pedestal – sacrificando um disco e sua banda, que se desfez logo depois.

ALEXANDRE MATIAS é jornalista e crítico musical. Edita o caderno *Link* no Estado de S. Paulo e é o responsável pelo blog Trabalho Sujo (www.oesquema.com.br/trabalhosujo/).

Daydream Nation

Sonic Youth
Enigma, 1988



Filhote temporão de uma geração que teve seu auge nos anos 1970, esse disco duplo do Sonic Youth também é o momento em que a banda melhor se entende musicalmente. *Daydream nation* parece ser totalmente espelhado nos discos citados anteriormente, concluindo uma era em que dava para discernir juventude de maturidade, uma distância que foi superada inclusive pela história dos discos duplos. Não à toa é o décimo disco dessa lista, que poderia se esticar por mais alguns anos, mas encontra nesses dez exemplares a melhor tradução para o que foi a música pop de uma época que não existe mais: quando jovens viravam adultos em público, desabrochando rumo a novas fronteiras que parecem ter deixado de existir, nesse século digital em que tudo acontece ao mesmo tempo.

Da infância e juventude no Sul de Minas até a chegada em São Paulo, Luís Nassif faz uma discografia biográfica e verdadeiramente emotiva. A história percorre registros fonográficos, canções escutadas aqui e ali em discos e nos rádios.

Uma trajetória escutada

Luís Nassif

Nasci ouvindo canções de minha mãe Terezinha, que adorava Carlos Galhardo, meu pai Oscar, fã de Caymmi, Inezita, Ivon Cury e Zé do Norte e meu tio Leonardo, um carioca que foi amigo de Jacob e Dilermando.

Os primeiros discos que ouvi foram de Inezita. Adorava “Leilão” e “Moleque Vardemá”, um samba sincopado de Billy Blanco. Luiz Gonzaga e Zé do Norte também fizeram parte da minha infância, especialmente Zé do Norte com “Lua bonita”, “Pomba arribação”, “Balanço da canoa”. Luiz Gonzaga impressionava com “Paulo Afonso” e “Asa branca”. Também ouvia muito Ivon Cury, o “Xote das meninas”, “Amendoim torrãozinho”.

Caymmi entrou direto na minha infância, seja através dos discos 78 rpm do meu pai, seja através de meu tio Léo, violonista e cantor, que tirou quase todo repertório praieiro de Caymmi. Entrei na

adolescência encantado com as modinhas de Juca Chaves, especialmente a marcha rancho “Pequena marcha para um grande amor”.

Antes da bossa nova, me encantei com Francisco Alves, que ouvia no programa *A Hora da Saudade*, em um radinho de pilha que ganhei. Só muitos anos depois viria a descobrir Orlando Silva.

Depois de Juca Chaves, vieram várias paixões. Obviamente, o primeiro LP de Chico Buarque, os épicos de Vandrê, antes disso, as românticas de Vandrê. Mas um LP que carreguei por toda a vida foi o primeiro de Sidney Miller e sua “Garota da agulha”.

Aos 14 anos fui estudar em Santa Rita do Sapucaí e caí de cabeça na bossa nova. Na nossa república havia um altarzinho para Vandá Sá e seu primeiro LP. Àquela altura, Carlos Lyra, da “Marcha da quarta-feira de cinzas”, “Minha

namorada” e “Primavera”, e Edu Lobo do “Cordão da saideira” se tornaram vice-reis.

Aliás, as marchas rancho sempre me emocionaram. Mas só em Santa Rita conheci a mais bela delas, o “Rancho das namoradas”, de Ary Barroso e Vinicius.

Nara Leão sempre brilhou, seja cantando Chico ou Zé Ketí.

Rei mesmo tornou-se Baden Powell, seus afrosambas, seu “Violão vadio” e “Refém da solidão”. E Jacob com seus últimos LPs e principalmente com os shows do Teatro João Caetano (3 LPs) e “Os saraus de Jacob”.

Junto com ele, Paulinho da Viola, não apenas com composições próprias, “Nada de novo”, como com o repertório de morro que trouxe, especialmente “Recado”.

Só quando cheguei a São Paulo, aos 20 anos, fui apresentado à música de Ismael Silva, Cartola e Nelson

Cavaquinho. Ataulfo já fazia parte de nosso repertório.

Conheci Ismael através dos fascículos da Abril. Duas músicas me encantaram “Nem é bom falar” e “Novo amor”. De Cartola, antes de chegar a São Paulo conhecia “Tive sim”. Por aqui, o restante do repertório.

Antes de vir a São Paulo, teve o furacão baiano, jogando no nosso peito simultaneamente Caetano Velloso de “Mistérios de Clarice”, Gilberto Gil de seu primeiro e mais belo LP, e Gal Costa.

Nos anos 1970, Dominginhos pegou firme com “De volta pro meu aconchego”.

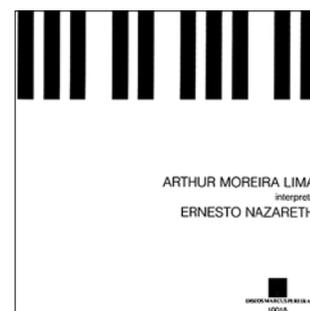
Os LPs fundamentais de Arthur Moreira Lima interpretando Nazareth, o duo Abreu no início da década e o duo Assad no final.

Nos anos 1980, o “Cantorias” me impressionou fortemente, quatro craques, Vital Farias, Geraldo Azevedo, Elomar e Xangai. O *Tropicália 2* foi outro LP fundamental, assim como João, de João Gilberto.

Ai vai uma relação preliminar dos discos que marcaram minha vida:

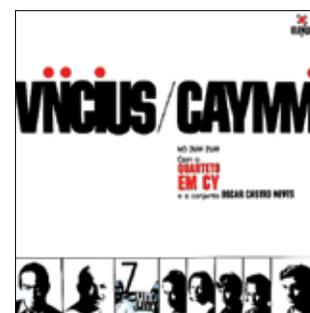
Discografia

- › Repertório de Inezita em 78 rpm, especialmente *Leilão e Mestiça*
- › Repertório de Zé do Norte em 79 rpm



Piano brasileiro

- › Arthur Moreira Lima interpreta Ernesto Nazareth
- › Radamés Gnattali interpreta Nazareth
- › Raphael e Radamés
- › Raphael e Dino

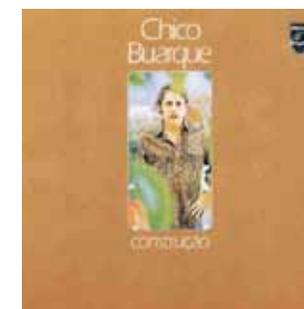


Dorival Caymmi

- › Caymmi e seu violão
- › Vinicius e Caymmi no Zumzum

Violão brasileiro

- › *Choros brasileiros*, com Turívio Santos, acompanhado por Raphael Rabello
- › *Doze peças de garoto* (fita de Ronoel Simões)
- › *Latino América para duas guitarras* – Duo Assad
- › Duo Abreu



Chico Buarque

- › A Banda
- › Construção
- › Grande circo místico (com Edu)



Jacob do Bandolim

- › *Os saraus de Jacob*
- › Jacob, Elizeth, Época de Ouro e Zimbo Trio no Teatro João Caetano



MPB

- › *O fino da bossa*
- › Sidney Miller, Menina da agulha



Milton Nascimento

- › Gil e Milton
- › *Maria, Maria*
- › *O milagre dos peixes*
- › *Pietá*
- › Travessia



Os baianos

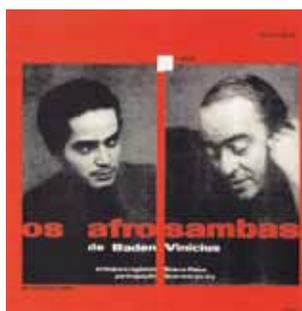
- › *Tropicália 1*
- › *Tropicália 2*
- › Gil e Milton
- › *Expresso 2222*
- › *Louvação*
- › *London, London*
- › *Domingo* (Caetano e Gal)



Outros

- › Cantoria
- › Alaíde Costa e João Carlos de Assis Brasil
- › Família Assad – um songbook brasileiro
- › Ismael Silva, Coleção Abril
- › Geraldo Pereira, pelo Selo Eldorado
- › Ao meu amigo Esmê, de Laércio de Freitas

LUÍS NASSIF é jornalista, blogueiro e bandolinista. É autor de *O Menino do São Benedito* e *Outras Crônicas (São Paulo: Ed. Senac, 2001)*, de *Os Cabeças-de-Planilha (São Paulo: Ed. Ediouro, 2007)* etc.



Baden

- › Os afrosambas
- › Tempo feliz
- › Estudos
- › Imagens on guitar
- › La grande reunion: Baden e Grapelli
- › Ao vivo no Olímpia



João Gilberto

- › Chega de saudade
- › João
- › Live em Montreux



Tom Jobim

- › Caymmi visita Tom
- › Francis Albert Sinatra & Antonio Carlos Jobim
- › Elis & Tom
- › Matita perê
- › Edu e Tom
- › Passarim
- › Chega de saudade

Nunca uma obra seria tão identificada com uma intérprete como a que foi composta por Assis Valente para a voz de Carmen Miranda. No mês de março deste ano, ele teria completado 100 anos de vida.

Felicidade afogada

Rômulo Fróes

Sem formação musical, protético de profissão e desenhista diletante, Assis Valente descobre-se compositor em meio à Época de Ouro da música brasileira, que compreende o período entre os anos de 1930 e 1940 e que coincide com a implantação do rádio e o desenvolvimento da indústria fonográfica no país. Fazem parte desse momento compositores como Noel Rosa, Lamartine Babo, Ismael Silva, Braguinha, Wilson Batista, Herivelto Martins, Orestes Barbosa, Custódio Mesquita, entre muitos outros. No início, sua obra ainda em construção (como a própria canção brasileira que só vem a se consolidar nesse período), se confunde com a de seus contemporâneos e transita pelas raízes fundadoras da nossa música popular, principalmente o samba, já então estabelecido como gênero, mas também o choro, a valsa, o tango, o fox e outros mais. Os assuntos abordados em suas letras, muito colados à época, repetem e se confundem com o universo de muitas outras canções compostas nesse período, como as marchas de carnaval, as canções juninas e as de Natal. A esse cenário ainda amorfo da canção brasileira, soma-se o fato de as gravadoras terem identificado nos cantores os responsáveis por impulsionarem o desenvolvimento da então incipiente indústria fonográfica e se tornava muito difícil reconhecer os autores das canções. Pois vai ser justamente através de uma cantora, Carmen Miranda, que a música de Assis Valente se individualizará.

É claro que não faltam exemplos dessa parceria cantora-compositor na história da música brasileira. Um caso próximo, contemporâneo ao de Assis, é a parceria de Noel Rosa e Aracy de Almeida. Mas a relação aqui é outra, para não dizer inversa. Aracy (que também gravou Assis Valente) é quem se consagrou através do repertório de Noel. Ela se tornou dentro da história da música brasileira sua maior intérprete. A relação que Assis construiu com Carmen me parece diferente e digo isso pensando em outras parcerias da própria Carmen, em especial com outros dois compositores que, além dele, formam a tríade central de sua obra: Ary

Barroso e Dorival Caymmi. Em Ary Barroso (compositor mais gravado por Carmen), canções como “No tabuleiro da baiana” e “Na baixa do sapateiro” funcionaram como veículo para a busca pessoal que Carmen empreenderia para cantar o Brasil, reforçando certo estereótipo de nação construído por ela. Dorival Caymmi, em seu rigor absoluto e simplicidade arquetípica, com apenas quatro canções gravadas por Carmen define a personagem da cantora. Em “O que é que a baiana tem” veste Carmen Miranda (“tem bata rendada tem, pulseira de ouro tem, tem saia engomada tem”). Tanto um quanto outro, apesar da estreita ligação com Carmen, conseguem manter uma autonomia em relação a ela, sobrevivem ao mito e constroem uma trajetória autônoma na música brasileira. Já o nome de Assis Valente parece jamais se dissociar da cantora.

Carmen Miranda é provavelmente a primeira grande estrela da música popular brasileira e a primeira cantora moderna do Brasil. Beneficiada pela invenção do microfone, pôde incorporar à sua voz afinadíssima e com dicção perfeita, mas de pouca extensão, um tom despojado, coloquial, mais próximo da fala das ruas que da música dos teatros, perfeita para a nova geração quase toda formada por autodidatas boêmios. Assis Valente muito cedo se empenhou para que Carmen cantasse uma de suas músicas, o que aconteceu logo com duas de suas primeiras composições, “Good bye, boy” e “Etc.”. De um lado do 78 rotações gravado por Carmen, um samba que zombava do anglicismo, muito comum na época, do outro, um samba enaltecendo seu estado, a Bahia, tema tão raro pra não dizer único em sua obra. Assis parece ainda preocupado em oferecer alternativas a Carmen, aumentando assim suas chances de ser gravado.

Não por essas primeiras gravações, mas no desenvolvimento dessa parceria, penso que Carmen foi determinante na obra do compositor. Os sambas balançados com suas divisões sincopadas, as melodias velozes que aceleram a pronúncia dos seus versos, as letras entre a alegria extravasada e uma tristeza contida, tudo nas canções de Assis parece moldado pela voz e pela personalidade de Carmen, parece existir por causa dela. É difícil saber se a letra de “Camisa listada” seria escrita se não houvesse Carmen para cantá-la. Em versos como:

“Vestiu uma camisa listada e saiu por aí
em vez de tomar chá com torrada ele tomou Parati
levava um canivete no cinto e um pandeiro na mão
e sorria quando o povo dizia, sossega, leão, sossega, leão”

Ou ainda:

“levou meu saco de água quente pra fazer chupeta
e rompeu minha cortina de veludo pra fazer uma saia”,

Carmen encarna como ninguém a persona de Assis, seu alterego um tanto esquizofrênico, dizendo nas entrelinhas o que não está realmente dito na canção. É um dos pioneiros em escrever se utilizando do eu feminino, em canções como “Fez bobagem” (“meu moreno fez bobagem/ maltrou meu pobre coração”) e “E o mundo não se acabou” (“acreditei nessa conversa mole/ pensei que o mundo ia se acabar/ beijei na boca de quem não devia/ chamei um gajo com quem não me dava/ e perdoei a sua ingratidão”). Sua interpretação, repleta de malícia, reforça ainda mais uma suposta mensagem cifrada do compositor.

A cantora se transformava na voz de Assis, poucos intérpretes conseguiriam na época cantar o vocabulário algo “ordinário”, pouco “poético” empregado por Assis Valente em suas letras, palavras ainda pouco comuns nas canções daquele tempo como *recenseador*, *fuzileiro*, *quinhentão*, *tostão*, *gabirola*, *farelo* ou expressões aparentemente sem sentido, como as que lista em “Uva de caminhão”:

“caiu o pano da cuíca em boas condições,
apareceu branca de neve e os sete anões,
e na pensão da dona Estela foram farrear,
quebra-quebra gabirola, quero ver quebrar”

Carmen pronuncia cada verso com a certeza de quem realmente entende seus significados, tornando a canção ainda mais enigmática. “Uva de caminhão” é gravada num andamento surpreendentemente rápido, quase sem pausas para a respiração, é impressionante que consigamos entender a letra da canção.

Assis parece se encantar com a técnica de Carmen e em muitas de suas canções passa a testar sua dicção e fôlego olímpicos. Em “Bateu-se a chapa”, por exemplo, a melodia sincopada sofre um aceleração repentino ao final da frase que dificulta sobremaneira a pronúncia de seus versos. Dificuldade também encontrada em “Recenseamento”, onde praticamente não há intermezzos, com a letra ocupando toda a canção, parecendo não caber na melodia. A cantora moderna encontra a modernidade nas canções de Assis, que através de Carmen se distingue de seus contemporâneos.

Pois justamente quando Assis Valente parece ter achado a canção definitiva, aquela que representava Carmen como nenhuma outra, é que sua relação com ela e conseqüentemente sua carreira desmoronam. Os versos de “Brasil pandeiro” não deixavam dúvida: “chegou a hora dessa gente bronzada mostrar seu valor/(...) o Tio Sam está querendo conhecer a nossa batucada/(...) Brasil esquentai vossos pandeiros iluminai os terreiros que nós queremos sambar”. Era a canção perfeita para Carmen e seu patriotismo à flor da pele, um samba-exaltação ao Brasil e à própria cantora. Carmen não só recusou “Brasil pandeiro” como jamais

viria a gravar outra canção de Assis, que jamais se recuperaria. Para dar conta de sua enorme decepção, diria mais tarde que não a condenava por isso, pois viu que ela não tinha voz suficiente para interpretar “Brasil pandeiro”. A “voz” de Assis já não era mais capaz de cantar suas canções. Assis parece nascer e morrer com Carmen.

Sua derradeira canção dizia: “Felicidade afogada morreu/A esperança foi fundo e voltou/Foi ao fundo e voltou,/Foi ao fundo e ficou”¹. Após duas tentativas frustradas, Assis Valente finalmente comete o suicídio. Em seu bilhete de despedida, um pedido a Ary Barroso, para que lhe pagasse dois meses de aluguel em atraso. Talvez achasse que a música brasileira lhe devesse isso.

Cantor e compositor paulistano, RÔMULO FRÓES já gravou quatro discos solo. Seus últimos trabalhos são No chão sem o chão e Um labirinto em cada pé (Yb discos). Rômulo é conhecido por refletir sobre a sua geração. Pela revista Novos Estudos publicou os artigos “Te convidei pro samba e você não veio”² e “Nova voz na música brasileira”³.

1 “Lamento”, de 1958

2 FRÓES, Rômulo. Te convidei pro samba e você não veio in: *Novos estudos*. São Paulo: Cebrap n.83, março de 2009.

3 FRÓES, Rômulo. Nova voz na música brasileira in: *Novos estudos*. São Paulo: Cebrap n.79, novembro de 2007.

Cruzando a fronteira

por Tiago Mesquita



Neste ano, a Bienal de Arte de Veneza premiou Christian Marclay com o Leão de Ouro. Antes de se tornar um videoartista conhecido por suas colagens feitas com cenas de filmes e da televisão, Marclay era um músico da vanguarda nova-iorquina, pioneiro na arte de utilizar aparelhos de tocar discos como instrumentos musicais, antes mesmo do advento do hip hop.

De certo modo, essa premiação consagra uma geração que nunca se importou muito com os gêneros estabelecidos. Se o que eles faziam era música erudita, *free jazz*, improvisação livre ou rock, falavam com tudo isso sem prestar contas nem a uma alta cultura, nem a um público ávido por classificações. Essa

geração criativa, nascida dentro da música jovem dos anos 1970 é muito bem retratada no filme de 1990 *Step across the border*, pessimamente traduzido aqui como *Conexões desconexas*, de Nicolas Humbert e Werner Penzel (lançado em DVD em 2010 pela Magnus Opus).

Os diretores tratam do nome mais emblemático nessa cena: Fred Frith. Ele iniciou como um dos guitarristas mais importantes do rock progressivo inglês e hoje é um respeitado improvisador e dá aulas de composição na Universidade da Califórnia. Já tocou com uma variedade de músicos que vão do Ensemble Modern e Arditti Quartet a Dave Lombardo e Yamatsuka Eye. Também se dispõe a tocar nas formações mais diversas. É um pouco desses diálogos com outros músicos e sobre as formas e papéis pouco convencionais que a música assume no seu trabalho que o filme trata. Pois para Frith, mais do que obra, a música parece ser um modo de se relacionar com a vida.

Por ir fundo na perspectiva do artista, os diretores conseguem tratar de uma relação histórica com a música ainda pouco conhecida do público, mas cada vez mais presente na cena brasileira.

A dupla de cineastas tem se especializado em retratos de músicos radicais. Outro filme conhecido deles trata da meditação espiritual do

saxofonista e compositor norte-americano Yusef Lateef. Diferentemente do filme sobre Frith, o *Brother Yusef* acontece na casa do compositor negro e muçulmano em meio a um bosque no Massachusetts. As cenas se dão em um espaço enclausurado. Tudo é quieto e interrompido pela música. Ela surge como reflexão mansa, como uma inspiração. O artista lá pensa a partir da quietude, da sua relação com o espiritual. Seu convívio é com um tempo de eternidade. Um tempo maior que a vida. Aliás, um tempo no qual o homem se curva diante de Deus e aceita o que for necessário com humildade e devoção. Por isso, os diretores, identificaram o modo de filmar com a forma musical da música de câmara. As cenas são feitas com uma harmonia precisa, bem amarrada. Sem espaço para arroubos, sem espaço para o improvável. Onde os intervalos se intercalam com sons harmoniosos.

O filme sobre Frith, ao contrário, lida com o imprevisto. É feito em movimento. Em situações imprevistas. Em encontros fortuitos, em montagens que sugerem acontecimentos pouco prováveis. O filme foi rodado em várias locações. Os autores acompanharam uma excursão do músico e registraram longas conversas dele com outras pessoas. Ele sempre menciona a necessidade de aprender a

conviver nas cidades em que você não conhece. A melhor forma encontrada para esse convívio, bem como a do filme, é uma forma musical, mas não uma forma sinfônica, é a improvisação.

Essa tal forma não aparece só na relação entre os músicos – em especial em tomadas de Frith com parceiros de longa data, como o violoncelista Tom Cora e os saxofonistas Tim Hodgkinson e John Zorn –, mas no modo de filmar. Por isso, são reconhecíveis as referências ao cinema direto e ao cinema underground. Dois dos maiores nomes desses fazeres cinematográfico, Jonas Mekas e Robert Frank, participam da fita. Ambos falando dentro de um trem em movimento.

A fala do realizador Jonas Mekas, aliás, é um dos belos momentos de *Conexões desconexas*. Depois de uma sessão de sons de Frith, o cineasta aparece a percutir uma porta pesada de metal. O som da música para e, como que em harmonia, surge o ruído do trem. Mekas diz que esse ato, como qualquer gesto, por mais banal que seja, tem consequências na história e propagará. Como uma matéria física que percorrerá o mundo todo. E é assim que o filme se organiza.

Os diretores parecem percorrer os modos de fazer música de Fred Frith em diversas partes do mundo e tentar apreender o sentido

existencial de sua poética. Esse artista, o músico saiu de um meio de militância marxista nos anos 1970, talvez um dos grupos de vanguarda da música popular onde a radicalidade formal e política de esquerda estiveram mais intimamente ligadas. Hoje, esse sentido político parece ser outro, diferente do marxismo ao modo de Maiakovski professado em momentos anteriores; no entanto, essa confluência entre a vanguarda formal e um modo mais radical de pensar o papel do artista continua aqui. Essa é uma das maiores lições do filme, especialmente para o público brasileiro.

Frith vem da geração conhecida como *Rock in Opposition* (RIO). Uma rede internacional de conjuntos de rock que começou a tocar pela Europa e apoiar os grupos políticos da extrema esquerda que viviam em dificuldades na época. Apoiaram grupos sindicais, o Partido Comunista Italiano e as organizações radicais que pululavam a Europa dos anos 1970. As bandas se inspiravam em duas correntes que lhes antecederam, os grupos da cena inglesa, igualmente radical, da cidade de Cantenbury – como Soft Machine, Gong, Hatfield and The North – e nos grupos alemães do Krautrock – como Can, Neu! e Faust.

Os grupos do RIO, como Stormy Six, Henry Cow, Univers Zero e Etron Fou Leloban tocavam rock progressivo.

Mas, ao contrário dos grupos do *mainstream*, recusavam a apropriação kitsch do repertório clássico e de arranjos românticos. Aliás, recusavam todo o kitsch que permeava o gênero. Baseavam suas linguagens na vanguarda erudita e, muitas vezes, radicalizavam certos aspectos do rock. Dentre todos os grupos, o Henry Cow foi o que levou a experimentação mais longe. Lá tocavam grandes músicos, como o próprio Fred Frith, Chris Cutler, Lindsay Cooper e Tim Hodgkinson. Eles se abriram para modos pouco convencionais de arranjar o rock e se aproximaram de estruturas da improvisação aprendidas, sobretudo, com o grupo AMM, o compositor inglês Cornelius Cardew e o gênio dos Estados Unidos Sun Ra. Essa junção esteve no âmago de uma nova genealogia da música pop fundada pelo baterista e percussionista Chris Cutler, que talvez tenha na música de Fred Frith seu exemplar mais bem acabado. Cutler escreveu sobre isso em seu livro *File under popular*. Mas foi além, criou seu selo e uma rede de distribuição, a Recommended Records. Sua política tem menos a ver com a militância em favor da música independente e mais com a militância em favor da música de vanguarda. Em 1994, em um debate em Belo Horizonte, disse que pouco se importava com a oposição entre *majors* e independentes, mas sim com a

música convencional e a música interessada na transformação.

Na década de 1990, a Recommended Records abriu a sua filial brasileira em São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro – a RÉR Brasil. Foi a oportunidade de uma geração interessada em rock entrar em contato com uma narrativa paralela da história do rock. O selo nos apresentava artistas como Fred Frith, Chris Cutler, Robert Wyatt, Sun Ra e Charles Hayward. Além disso, grupos do punk e pós-punk como Homossexuais e This Heat e coletâneas muito bem feitas de nomes da música erudita como Pierre Schaffer e Colon Nancarrow. Nomes de diversos países, diversas tradições musicais que pareciam comungar de um alto valor dado à experimentação.

Acredito que o Frith retratado nesse filme nos dá uma boa medida do que é a ideia de vanguarda apresentada aqui. Não se trata de um projeto para a música do futuro. Mas um modo mais inclusivo de se pensar a música. Ou seja, uma maneira em que a música pode ter sentidos e papéis novos, pode trabalhar com sonoridades não musicais e pode incorporar formas de ouvir também consideradas não musicais.

No filme, o ponto de partida é a preparação de uma turnê que daria origem ao grupo Keep the Dog. Boa parte do repertório sai do então lançado *Gravity*, um

disco de melodias instrumentais baseadas em um cancionário bastante tradicional. Nesse meio tempo, vamos descobrindo as razões para Frith se aproximar da improvisação e como ele começou com a música.

Ele conta ter sido um menino tímido que sempre teve a música muito perto. Não é de estranhar, seu irmão é um importante musicólogo, especializado em música pop, Simon Frith. Logo cedo, teve uma rigorosa formação clássica que conjugou com um amor profundo pela música dos Beatles. Esse amor, que no filme ele conta ter sido a razão por ele ter perdido o medo de tocar, fez com que descobrisse o blues que encantou centenas de jovens na Inglaterra dos anos 1960. Para ele foi uma revelação. Descobrir que a música não precisava ser escrita e que as relações entre os instrumentos e a voz poderiam ser tão variadas. Aliás, descobrir que os instrumentos não tinham só um timbre, mas que cada um tinha sua voz, como as pessoas.

Na cena seguinte, em que ele come *noodles* com o baixista e guitarrista René Lussier, é mostrada uma das apresentações mais tocantes de todo o filme. Ele toca a guitarra como se entrasse em contato com o instrumento pela primeira vez e tivesse de atribuir a ele um papel novo, não escrito. O papel de uma voz, que quer se comunicar, do seu jeito. Ele mesmo afirma que agora não

pode tocar notas de papel, mas vivências.

Esses sons são associados pelos diretores aos barulhentos solos e cantos *no wave* de Arto Lindsay e ao batuque do pandeiro de Cyro Baptista. Aí Frith nos apresenta a vanguarda no filme, não como uma complexificação da audição, mas como uma espécie de humanização da relação das pessoas com a música.

Embora Frith trabalhe hoje em um grau de composição e sofisticação muito elevado, no filme, ele fala de uma música de comunicação. O seu interesse em excursionar e tocar mundo afora diz respeito à possibilidade dele conhecer as pessoas. Trata-se mais de linguagem do que de pesquisa de linguagem. Por isso, ele não pode fazer shows homogêneos, por isso, precisa improvisar, e pela mesma razão precisa conhecer os músicos e realidades locais. A música mais radical se portaria em uma forma mais próxima de um diálogo generoso, que tenta perceber o que acontece.

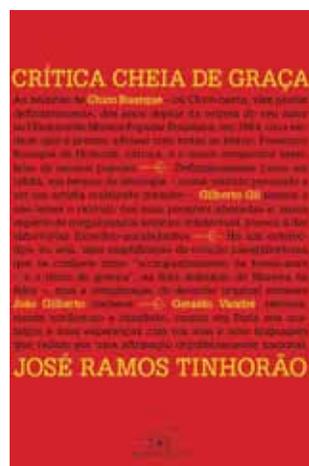
A forma política de Frith diz respeito aos acontecimentos. Fazer da vida um acontecimento. O músico acredita que a obra de arte provoca reações críticas, por isso, consegue tratar mesmo os sons ordinários com mais afeto e aproximar as atividades e pessoas umas das outras. Até que mesmo as músicas que uma pessoa canta para os

bebês se tornam obras-primas, como aliás ele faz no filme ao cantar com uma criança. Para ele, as obras-primas são as que nos fazem pensar em como nos relacionar com os outros. Nesse sentido, pela voz do artista, como um ator na tela, aprendemos isso.

TIAGO MESQUITA é crítico de artes visuais, professor de História da Arte e um dos editores da Revista Auditório.

Crítica cheia de graça, de José Ramos Tinhorão

por Idelber Avelar



São Paulo: Empório do Livro, 2010

Essa compilação de trabalhos do pesquisador José Ramos Tinhorão traz quinze artigos sobre artistas ou gêneros da música popular (dois deles inéditos, posto que censurados pela ditadura), duas belas entrevistas (uma com João da Baiana, publicada em 1971 na *Veja*, e uma inédita, com o pioneiro radialista Ademar Casé, também destinada à revista e vetada por um dos editores), uma série de breves textos sobre a história das gafeiras, publicados em 1965 no *Diário Carioca*, e um apêndice que contém uma sátira sobre o *Gênesis* e dois breves ensaios sobre o século 18 francês. Excetuando-se a última parte, o volume reitera o perfil já conhecido dos leitores de Tinhorão: um erudito autodidata, feroz na defesa do nacionalismo musical e das expressões culturais das classes populares, inimigo declarado do que ele percebe como o estrangeirismo da bossa nova e a falta de autenticidade das elites brasileiras. Seja nos ataques a *Realce*, de Gilberto Gil, ao violão de João Gilberto e ao piano de Johnny Alf, ou na celebração do calango mineiro, da cantoria e das obras de Patativa do Assaré, Martinho da Vila, Geraldo Vandré e mesmo de Chico Buarque (elogiado num artigo cujo título afirma que Chico “é mesmo o melhor”), não há grandes surpresas nesse volume para aqueles

que acompanham a trajetória de Tinhorão.

Daí não se segue que o livro seja desprovido de interesse. A compilação oferece um ótimo panorama do que foi a atividade crítica de Tinhorão da década de 1960 a princípios dos anos 1980, especialmente no *Jornal do Brasil*. São todos eles textos breves, de duas a três páginas. É sintomático que os dois artigos censurados pela ditadura tenham sido aqueles dedicados a Chico Buarque de Hollanda, vítima preferencial das tesouras dos militares, e aos artistas negros brasileiros. No texto intitulado “Por que artista crioulo tem sempre que ser engraçado?”, Tinhorão toca numa manifestação bem particular do racismo brasileiro. Citando como exemplos os Originais do Samba, Jair Rodrigues e Martinho da Vila, Tinhorão propõe que “tocar seu instrumento fazendo piruetas ou cantar rindo” se transformou em requisito para que o artista negro aceda ao primeiro plano nos palcos. Trata-se da conversão forçada da figura do artista negro em peça exótica ou engraçada. A observação me parece perfeita e é inclusive verificável em outras áreas da indústria do entretenimento. Na televisão e no cinema, atestam a afirmação de Tinhorão as trajetórias de figuras como Mussum e Grande Otelo. No entanto, como frequentemente é o caso

com Tinhorão, há distinções taxativas que não parecem resistir a um exame dos fatos. Terá sido somente nos anos 1960, como ele afirma, que surgiu a “necessidade de usar a linha de cor de uma maneira mais rigorosa”? Terão sido os programas de televisão dos anos 1950 caracterizados pela avaliação dos dotes dos artistas “de um ponto de vista de absoluta igualdade”, como afirma o autor? Conhecendo-se a história do racismo brasileiro – do qual não esteve imune, por exemplo, Jackson do Pandeiro, que debutou na TV nos anos 1950 –, parece-me difícil seguir Tinhorão numa distinção cronológica tão taxativa, que pressupõe que os primeiros programas de televisão no Brasil tenham se mantido, de alguma forma, intocados pelo racismo.

Nem mesmo os muitos desafetos e críticos que Tinhorão ganhou ao longo dos anos lhe costumam negar um mérito, que também a mim parece indiscutível: seus dotes de pesquisador erudito e conhecedor profundo da história da música brasileira. Quando trata de música popular, especialmente dos gêneros e artistas nos quais reconhece valor, Tinhorão sabe do que fala. Isso é ponto pacífico. Esse volume traz duas manifestações especiais desses dotes, um excepcional artigo sobre o calango mineiro e um breve estudo sobre as origens da

música urbana. No texto sobre o calango, publicado em 1981 no *Jornal do Brasil*, Tinhorão nota que sequer a edição de 1975 do *Novo Dicionário Aurélio* registrava o vocábulo “calango” na acepção de canto e dança. Tinhorão oferece uma bela introdução a essa dança mineira e fluminense “em ritmo quaternário, dois por quatro, par enlaçado e sem complicações coreográficas”, em cuja forma cantada “o solista diz quadrinhas e o coro repete o refrão”. Tinhorão vai além e demonstra como o calango é uma via de contato entre Minas Gerais e o Nordeste, sendo nada menos que a “versão mineira da embolada do coco nordestino”. Por influência ou não desse artigo, a segunda edição do *Aurélio*, de 1986, já incluía os termos “calango”, “calanguear”, “calangueado” e “calangueiro”, em suas acepções musicais.

No texto sobre as origens da música urbana, “A música urbana nasce com a canção de amor”, Tinhorão rende tributo aos músicos de escola e de capela, que seguiram a tradição dos trovadores palacianos dos séculos 14 e 15. Segundo Tinhorão, eles:

“encaminhavam-se através do virtuosismo contrapontístico na direção do canto polifônico e coral, os tocadores do povo, sucessores dos jograis e artistas de rua medievais, passavam a transformar em cantigas

autônomas as partes líricas dos denominados ‘romances velhos’, herdeiros da cantoria cavaleiresca quase recitada das canções de gesta” (p. 74).

Trechos como esse nos fazem sentir saudades da época em que os jornais tinham colonistas de música capazes de eruditas exposições históricas perfeitamente compreensíveis por qualquer leitor regular não especializado. Nesse caso, tratava-se de um estudo sobre as origens amorosas medievais da canção urbana, que aparecia numa coluna regular do impresso, em forma de um breve texto de três laudas.

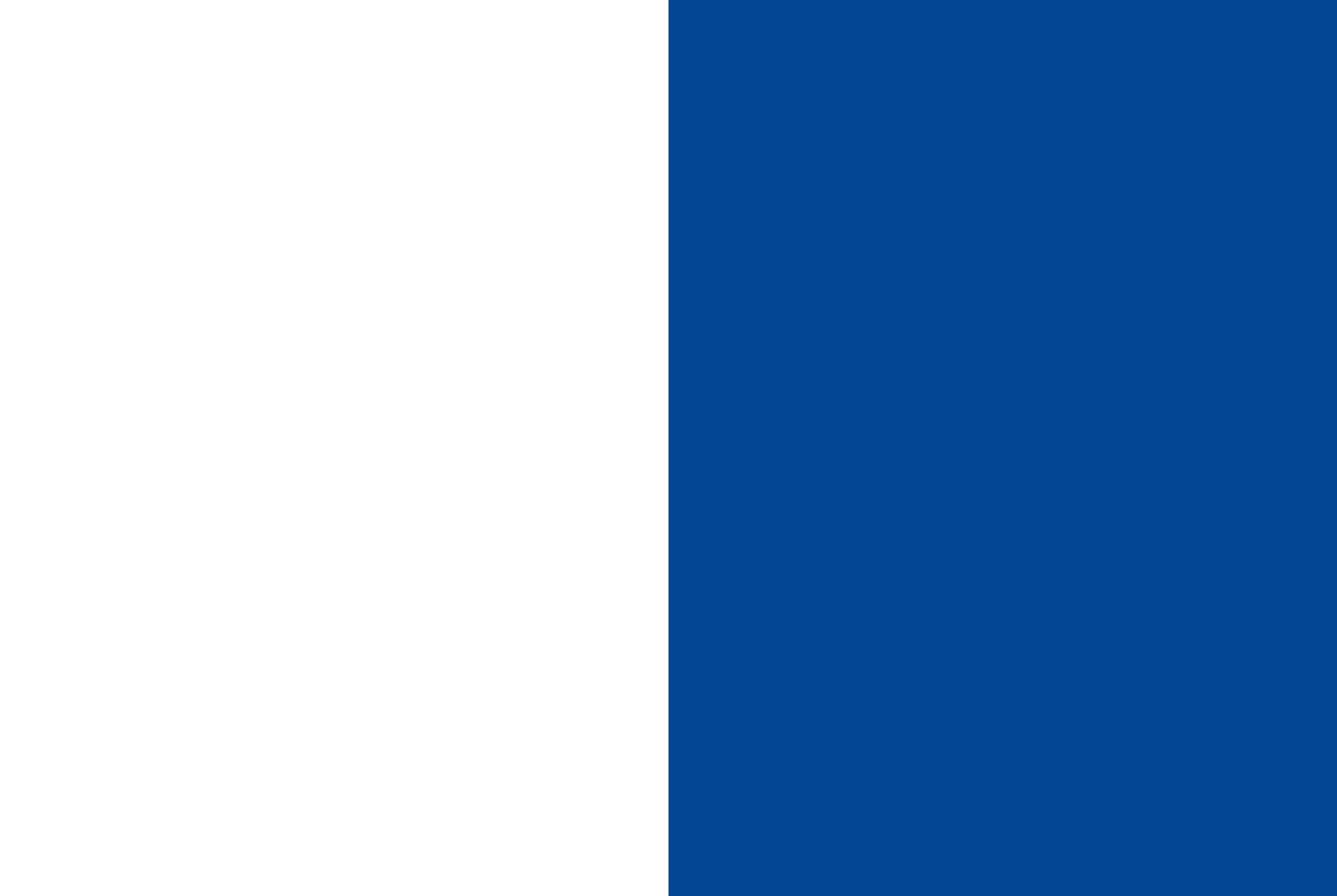
A dica de Tinhorão acerca das origens trovadoras da canção urbana abre um canal de diálogo entre estudos de música popular e de literatura acerca de um período histórico sobre cujos estudos não costuma haver grande diálogo: a Idade Média e a primeira Era Moderna. Nem as Faculdades de Letras costumam tocar na parte musical das cantigas medievais de amor, de amigo, de escárnio e de maldizer, nem as Faculdades de Música incluem, em geral, profissionais especializados no texto poético. Com sua erudição de pesquisador autodidata, Tinhorão foi dos que melhor abriram caminhos de pesquisa como esse, inexplorado devido à sobre-especialização na universidade. Tinhorão argumenta que a popularização

das chamadas guitarras (as violas simplificadas em Portugal de 1500) foi chave para a transformação da cantilena baseada quase que somente na musicalidade das próprias palavras em canto melódico acompanhado. Eis aí a manifestação por excelência da música brasileira popular urbana, a canção, filha de um processo de democratização do espaço da cidade: a música saía do espaço circunscrito das produções da Igreja e entrava no terreno da experiência coletiva da pólis. Seria como mediadora da relação amorosa, mostra o autor, que essa forma, a canção, sentaria raízes na pólis pela primeira vez.

Para os que conhecem a trajetória de Tinhorão e já se acostumaram com suas posições sobre o que é música autenticamente nacional e o que é macaqueamento da cultura estrangeira, esse volume traz bastante material: críticas ao “brinquedo musical” de João Gilberto, ataques ao americanismo de Johnny Alf, torpedos contra *Realce*, de Gilberto Gil, como pausterização de música pop estadunidense, interessante contraposição entre um nissei cantando sertanejo (autêntico, posto que homenageia a colônia japonesa via referência à guarânia paraguaia) e um brasileiro cantando rock (inautêntico, posto que padece a condição de vítima da indústria

cultural e do imperialismo). Essas posições são taxativas linhas divisórias nos debates sobre música brasileira popular contemporâneos e não seria incorreto sugerir que Tinhorão passou a representar o segmento neles minoritário. Cada volume publicado por ele, mesmo que sem novidades no que se refere a esse antagonismo tão conhecido, renova o que deve ser sempre ressaltado: o fato de que a notável solvência de sua pesquisa permanece, incólume, independentemente do dogmatismo que se possa apontar em suas dicotomias valorativas. A extrema qualidade desse trabalho se manifesta em *Crítica cheia de graça* também no elogio ao disco *Cantoria* (emblemático, para Tinhorão, da criatividade da arte popular), no estudo dedicado ao cantador pernambucano Oliveira de Panelas (em disco produzido por Zé Ramalho) e no artigo sobre a poesia de Patativa do Assaré. São momentos cintilantes de jornalismo musical da melhor qualidade, com conhecimento de causa e paixão pelo objeto de estudo.

IDELBER AVELAR é professor de *Literatura Latino-Americana e Estudos Culturais da Universidade de Tulane, em Nova Orleans, e colunista da Revista Fórum. Entre outros, publicou os livros Alegorias da derrota – Editora da UFMG (2003) e Brazilian popular music and citizenship (com Christopher Dunn e Adalberto Paranhos) – Duke University (2011).*





**AUDITÓRIO
IBIRAPUERA**
CENTRO DE REFERÊNCIA
DA MÚSICA BRASILEIRA

**PREFEITURA DE
SÃO PAULO**
CULTURA
VERDE E MEIO AMBIENTE

FUNDO
NACIONAL DA
CULTURA


Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAIS RICO E PAIS SEM POBREZA